

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

22

دراسات عن
سيميولوجيا المسرح

تأليف : ماريا ديل كارمن بوبس نابيس
ترجمة : د. سمير متولى
مراجعة : أ.د. رضا غالب

22



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي

دراسات عن
سيميولوجيا المسرح

تأليف : ماريا ديل كارمن بوبس نابيس
ترجمة : د. سمير متولي
مراجعة : أ.د. رضا غالب

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الأسباني :

ESTUDIOS DE SEMIOLOGIA DEL TEATRO

por

MARIA DEL CARM1EN

BOBES NAVES

Coedicion de : ACEÑA Y LA AVISPA
ACEÑA EDITORIAL, S. L.
Apartado 37
47080 VALLADOLID

LIBRERIA LA AVISPA
San Matco, 30
84 MADRID
1988
I.S.B.N. 84-86818-00-1
Depósito Legal : VA - 607-87

كلمة وزير الثقافة

لا خلاف أن التجريب ليس هدفًا فى ذاته؛ بل أحد أدوات الطموح لتجاوز وضع سائد، يغلق بتسيده إمكانات الحرية والتطور، ويعطل قدرات الخيال والتصور، ويحاصر قوى التغير والتحرر، بعوائق تتنوع أقنعتها، وتتعدد شعاراتها، وإن كانت على الحقيقة تستهدف - بالأساس - إنتاج حالة الاستبداد والتقولب والجمود. لكن الثقافة المشحونة بطاقة الاستشراف والتبصر والترقب، القادرة على طرح التساؤلات من خلال مداومتها للتفكير النقدى، وعيًا بالمستقبل، وتفتحًا على المستبعد، وتخطيًا لمنهج الاحتذاء المتجاوز لزمنه الثقافى، هذه الثقافة تمتلك- لا شك - إمكانية إدراك قيمة التجريب، والقدرة على ابتكاره واستيعابه، بخلق مساحات قبوله واستمراره، وحماية معطياته؛ استهدافًا إلى تحسين الأداء المجتمعى - عامة - بتخطى مشكلاته، ومضاعفة إمكاناته.

إن المجتمعات لا يقاس تقدمها فقط بدرجة انفتاحها على التغير المنتج؛ بل أيضًا بمدى إيقاع الاستجابة لذلك التغير الإيجابى وإنجازه، خروجًا من العجز إلى القدرة، استنادًا إلى أن إنجاز التغير لا يتحقق إلا من خلال المجتمع وأفراده، وذلك أمر مرهون بتحرير الفكر من ثباته، وفتح مجالات الحرية تعزيزًا لنور المعارف، والتجريب أحد آليات شحذ طاقة المجتمع على تطوير ذاته، وتفعيل إمكانات تحولاته.

يتغير العالم ويتحول، والمجتمعات لا تتفوق إلا من خلال التطور والتحول، وذلك يتطلب كفاءات ومهارات، ويتطلب أيضًا شجاعة الوصول والتعامل مع صيغ ذلك التحول. ولأننا لا نستطيع الحصول على مجتمع أفضل ما لم يكن لدينا بشر

أفضل، ولأن المعرفة هى التى تصنع الوعى الذى يقود الإنسان إلى ما هو أفضل؛ لذا كان مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى أحد مشروعاتنا نحو الانفتاح والتحرر والتغير والتطور، ليس فى المسرح فحسب؛ بل فى كل مجالاتنا، سعيًا إلى نوعية حياة أفضل.

فاروق حسنى

كلمة رئيس المهرجان

"أنتونى فيلد"، اسم يعنى فى بريطانيا وخارجها - بالنسبة إلى المسرح - كثيرًا من الإنجازات والمكتسبات التى تجسدت عبر مسيرة حياة ارتبطت بتجارب وخبرات مفتوحة فى مجالات المسرح المتعددة، فشكلت نوعية رجل مسرح متفرد، إبداعًا، وإدارةً، وإنتاجًا، وتدريسًا، وكتابةً. ببساطة، نحن إزاء شخصية استنفرت طاقاتها، وكل مزاياها وقدراتها الفنية والفكرية لتفعيل زهو المسرح وازدهاره، بإعادة البناء والتشكيل، إذ كان المسرح - ولا يزال - هو مشروع "أنتونى فيلد" الممتد، الذى أظله دومًا بالاشتغال على قضاياه من خلال كل المواقع التى تبوأها تباعًا، أو تلك التى أسهم فيها - على التوازى - بعطاء تزخر به تفصيلاً سيرة حياته، يمثل قوة دافعة تدعم النمو المستمر للمسرح، وترسخ صموده.

إن رجل المسرح المرموق "أنتونى فيلد"، يستضيفه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته الثانية والعشرين، استمرارًا للفكرة التى بدأها المهرجان فى الدورة السابقة، باستضافة المسرحى الأمريكى الشهير المتعدد المواهب "ريتشارد شيكنر"؛ وذلك لخلق مساحات للتواصل والتبادل مع جماعات المسرحيين فى العالم، عبر رسالة يشارك بتوجيهها - بالتناوب سنويًا - واحدٌ من قامات المسرحيين فى حفل افتتاح المهرجان. إن قيمة هذه الرسالة أن صاحبها يطرح نفسه فيها، بوصفه كيانًا ينتمى إلى جماعة مهمومة بالمسرح وقضايا تحولاته، وطفراته، وظروفه المحيطة، تمارس اشتغالها على قضاياه بتأمل استدراكات حمايته وتمكينه، انطلاقًا من إيمان تلك الجماعة بجدارة وجوده واستمراره، وهذه الرسالة يطرحها صاحبها على آفاق العالم الأربعة، ممن يشاركون فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الذى يحتفى بتحرر

الإبداع المسرحى ويساند استمراره. صحيح أن الرسالة قد تطرح بعض المفاهيم، لكن الصحيح كذلك أن هذه المفاهيم سوف تفرخ تصورات، ورؤى إبداعية ليست استنساخية؛ بل تعددية، تصدر عن تأويلات إما بالتوافق مع تلك المفاهيم، وإما بالتعاكس، وذلك ما يعنى الامتداد لتأويلات أكثر استكشافًا، لا تخضع لمركزية الإبداع؛ بل تشحذ تنوعه وتعدده وتواصله وتبادله معًا.

إن المهرجان يرحب بضيفه الكبير "أنتونى فيلد"، ويشكر له استجابته لدعوته، وعلى الجانب الآخر أجدنى مدينًا بالشكر لصديقى العزيز الناقد والباحث الإنجليزى والناشط المسرحى عبر العالم "جون إلسم"، لدعمه مطلب إدارة المهرجان لدى رجل المسرح اللامع "أنتوني فيلد".

هذا الأفق الرحب الذى تعيشه القاهرة على مدى أكثر من عشرين عامًا، حيث تنفتح أمامها - باستحضار واستقدام - الإبداعات المتعددة، وهو ما يتيح تخطى التكرار والجمود؛ إنما يعود الفضل فيه إلى السيد فاروق حسنى - وزير الثقافة - الذى عزز إمكانات إتقان فن الاتصال لإثراء التفاعل المستمر توسيعًا لحقل المعارف، ومجالات الإبداع.

أ. د. فوزى فهمى

تقديم

هذا الكتاب يضم سلسلة من المقالات التى قمت بكتابتها خلال الأعوام الأخيرة عن موضوعات مسرحية وأنشطة درامية، وكلها ذات مضمون واحد وهو سيميولوجيا المسرح . وقد نشرت كلها من قبل فى مجلات أسبانية وأجنبية، أو فى حفلات تكريم ومؤتمرات، بعضها تمت تلاوته بمحاضرة بالشكل الذى أصبح من الصعب على القارئ العادى الحصول عليها ، هذا هو سبب قرارى بتجميع تلك المقالات، إلى جانب رغبتى فى تقديمها على شكل موضوعات مبوبة لتسهل الأمور على المهتمين بالمسرح وقضاياه.

من الواضح أن المسرح يعد من أكثر الأنواع الأدبية التى أثارت جدلاً واسعاً على مدى القرن الحالى (العشرين)، والغريب أن الدراسات التى تتم حول الأنواع الأدبية الأخرى تقوم على أساس دراسة موضوعاتها ووسائل وضعها فى بؤر الاهتمام ، أما المسرح فإنه دائماً ما يشهد جدلاً حول ما هيئته والعلاقة مع النص والتمثيل، مثلما يحدث أيضاً فى المنهاج الملائم لرؤية موضوعاته.

ولقد ثار الجدل حول ما هو موجود بالفعل أو ما يجب أن يوجد فيما يتعلق بالنص وتحويله إلى عمل مسرحى ، وكان هناك اقتراحا بأن يتم اعتبار النص "الأدبي" يتعارض مع الأداء المسرحى "المسرح" بمعنى ألا يتم اعتبار النص مسرحاً أو أن العرض المسرحى ليس أدبياً ؛ ثارت مشكلات حول أداء نص على المسرح وبين الإمكانيات التى تطرحها الإشارات غير المنطوقة التى تعطى وتبرز قيمة فى

المعنى اللفظى ؛ كما ثارت أيضا حول الوحدات الدرامية – الأدبية مثل الشخصية، الأعداد ، الزمن ، الفراغ سواء أكان ذلك فى المظهر البنائى (مثل الوحدات الجمالية فى بناء العقدة) أم فى مظهرها الكلامى (وحدات المعنى الأدبى) باختصار عم الجدل بطريقة ليس لها مثيل حول كل ما يتعلق بالنص الدرامى المكتوب ، وأدائه على المسرح. وقد وصل التصادم بين "النص / العرض" إلى أقصاه على أيدى A.Artaud وذلك فى كتابه "المسرح وقرينه"، حيث يعتبر أن المسرح الذى لا يزال يتمسك بخرافة النص ودكتاتورية الكاتب ليس إلا مسرح مجانين. ويعتقد Artaud أن المسرح سوف يعثر على هويته الحقيقية عندما يتخلى عن اللغة المنطوقة ويطور أنظمة التعبير على خشبة المسرح على أساس أنها تعبير خاص بالمسرح سواء أكان الضوء أم الإيماءة أم حركة أدوات الديكور أم الفراغ ...

وتابع هذه النظرية بعض مجموعات المسرح التجريبى ، بعض هؤلاء أصبحوا الآن من المحترفين ، أما الآخرون ، فلأنهم اكتشفوا ذلك مؤخراً عن طريق السمع فإنهم انضموا ليتابعوا الأسلوب نفسه ويطبقوه دون أن يعرفوا جيداً لماذا ، هؤلاء تركوا وراءهم دراسة طبيعة المسرح كظاهرة إنسانية (ليست فقط ظاهرة أدبية) وأصبح هدفهم هو عبارة عن القيام بصورة تقود من "عصر النص" إلى عصر "الأداء على الخشبة"، ومن دكتاتورية المؤلف إلى دكتاتورية المخرج والممثل. وكانت المرحلة من "مسرح المؤلف" إلى "مسرح المخرج" قد تم الإعلان عنها وتنفيذها من

خلال تجارب كان بعضها جيداً وبعضها الآخر كان جنونيا، لم يعد كونها أعمال هواه يستمعون إلى أجراس ولا يدركون من أين يأتى رنينها ولا لماذا تدق.

أكثر الأمور الإيجابية فى هذا الاتجاه هو أن النص بدأ اليوم يفقد امتيازاته المبالغ فيها، واحتلت الإشارات غير المنطوقة مكانة أكبر على خشبة المسرح. وأن الوسائل التعبيرية الجديدة سواء أكان ذلك بالطريقة الذاتية أم بالاعتماد على الإشارات المنطوقة باتت تكتشف وسائل جديدة للتعبير الدرامى. وعند دراسة جميع أنظمة الإشارات فإن السيميولوجيا تحرص على تحليل إمكانيات كل واحدة منها، وكيفية استخدامها فى إبداع وابتكار المعانى، أو فى التجانس الداخلى للعمل، أو فى الإطار المكتوب، أو حتى فى تنفيذ ذلك على خشبة المسرح.

وانطلاقا من المشكلات العامة للنص وأداء الوحدات الكلامية الدرامية نحذر من أن البحث التقنى والمفاهيم العلمية الناشئة عنه تؤثر بشكل حاسم فى المسرح والنص وفى الأداء المسرحى؛ كما سنلاحظ فى واحدة من المقالات التى يضمها هذا الكتاب.

فعلى سبيل المثال نود الإشارة إلى أن الهجمات الأكثر دقة ضد "الشخصية" لا تأتى من الممثلين ولا من الفرق المسرحية المحترفة التى تحاول أن تجعل الشخصية الدرامية شيئا أشبه بالبهلوان أو لاعب السيرك، لأن كل هذه المحاولات لا تعدو كونها تعديلات سطحية ولا تؤثر إلا فى الصورة الخارجية .

أما ما يجعل ما يؤدى إلى اهتزاز مفهوم "الشخصية" نفسه أو حتى مدلولها الدرامى هو حسبما أشار بعض النقاد مثل ف راستير F.Rastier أو أ. البرسفلد P.celbersfeld اللذان أعلنا أن ذلك يعود لبعض الأفكار الناتجة عن الدراسات التحليلية النفسية أو النقد الإجتماعى.

كان ضمان كتاب القرن التاسع عشر لحظة ابتداع شخصية القصة أو المسرح؛ وكذلك الضمان الذى كان لدى القارئ أو المشاهد حيال تفسير البيانات أو الإشارات غير المتواصلة عن الشخصية حسب ظهورها فى النص الأصلى ، كان ينبع فى الغالب الأعم من ماهية الإنسان التى كانت سائدة فى ثقافة هذا العصر. وكانت ثقة الإنسان فى معارفه الخاصة، وثقته فى معارف الآخرين سببا فى جعل المبدعين يعتبرون أنه من الممكن ابتكار شخصيات يمكن اعتبارها نسخاً (علميا) دقيقا بكائنات واقعية ، وخاصة فى حالة الحركات الحقيقية الواقعية ، وبالتالى فإن أكبر تكريم يقدم لكتاب من أمثال بلزاك Balzac أو زولا Zola أو جالدوس Galdos أو كلارين Clarin كان يتلخص فى اعتبارهم مبدعين لشخصيات ، بل وصل الأمر حتى إلى التأكيد على أن الشخصيات التى كانوا يبتكرونها كانت شخصيات حقيقية حية، وأنها كان يمكن أن تستقل بنفسها وتعيش حياتها الخاصة.

تلك الشخصيات التى ابتكرها هؤلاء الكتاب كانت تدافع عن الأفكار نفسها ولا تتغير إلا إذا اضطرتها ظروف حياتها (لا تتغير فى فحواها) المحكية بدقة وتفصيل تام فى القصة أو الدراما.

هذا الضمان الذى تحدثنا عنه آنفا، وهذا الاندفاع نحو حالات التأمل الداخلى ومعرفة الواقع الإنسانى وأمام إمكانيات الابتكار الأدبى بدأ يتهاوى أمام اكتشاف علوم التحليل النفسي. لأن القدرة على معرفة الشخص لذاته ومعرفته بمكنون شخصيات الآخرين، وما يترتب عليه من إمكانية ابتكار شخصيات أدبية انطلاقاً من هذه المعرفة تحول إلى زعم باطل عندما تكتشف أن الـ "أنا" أى الشخصية التى ترى نفسها بنفسها، وتشعر وتعبر عن نفسها بشكل مباشر وحالى، ليست هوية ثابتة وغير قابلة للتغير، وأنها محددة جيداً بشكل يجعلنا نتوقع سلوكياتها على العكس لأن الشخصية التى يظن كل واحد أنها له لا تتلاقى مع فكرة الآخرين عنه ، كما أنها لا تظل كما هى مع مرور الزمن لا فى أفكارها ولا فى مشاعرها، فالحال لا يدوم والتغير مستمر لأسباب خارجية وأحيانا يكون خضوعاً لدوافع داخلية عندما يكتشف الإنسان طبقات أخرى للشخصية كانت مجهولة بالنسبة له حتى اللحظة، أو أن طبقات أخرى للشخصية أيضا كانت مجهولة طفت على سلوكياته وجعلته يغير فكره عن تلك الشخصية.

ولقد أشار ف. وولف v.Woolf فى إحدى محاضراته التى ألقاها فى اكسفورد عام ١٩٢٣ م إلى التنافر الذى يفرض نفسه عندما يبدعون شخصيات متشابهة ومتناسقة، بينما الشخصية ليست كذلك. وبالفعل فإن التنافر يبدو عندما تقوم حركة أدبية كالواقعية التى من المفترض أنها تقلد الواقع، بينما ما تقوم به ليس له علاقة بالواقع كالشخصية لا تكون محددة الملامح وتحمل بيانات

خارجية ؛ هذه التقنية التى اعتاد عليها الكتاب الواقعيون تمكن هذه البيانات الخارجية من أن تكون الإجابة على فكرة أن التعبيرات الخارجية للشخصية هى بمثابة ملامحه وهيئته ، أو أن الملابس والحركات والإيماءات ... إلخ هى استجابة لقوانين صارمة.

وقد بدأ "بيراندللو وأونيل" فى بناء أعمالهما الدرامية بشخصيات غير محددة جيداً ولا حتى بالنسبة لهما ، تلك الشخصيات تلعب أدوارها بطرق عكسية عندما يكونون على انفراد، أو عندما يؤدون فى وجود آخرين ، ولإبراز هذه الازدواجية أو التعددية يستخدمون أقنعة عند تأدية هذه الأدوار على المسرح.

وبناءً على المعارف الجديدة عن علوم النفس واللاوعى توقف الكتاب عن صياغة شخصيات الأبطال العظماء ؛ الشخصيات المخلصة لنفسها طوال حياتها الأدبية والمرتبطة بقيم تعتبر تجريدًا لقيم المجتمع الذى يخدمونه ويمثلونه لدرجة البطولة . وتحول البطل إلى إنسان ، والإنسان لم يعد هو نفسه الذى كانوا يظنونه.

ويبدو التغيير فى مفهوم الشخصية من خلال التصور الجديد للشخصية الدرامية ، كما أن المسرح يبحث خلال هذا القرن تجريبيا عن طريقة لتوزيع الأدوار على المؤدين من الشخصيات التى تتلاءم بشكل أو بآخر مع التصورات الجديدة التى تتيحها الأبحاث النفسية والاجتماعية.

وهكذا ، لم تختف الشخصية مثلما بقيت من قبل فى ظروف عديدة لأنها ليست مجرد ابتكار برجوازى يهدف إلى دعم المعانى المبدئية للعمل الدرامى فالشخصية تعد إحدى الوحدات الأساسية لبناء السياق اللغوى للعمل، وتحظى بنفس الأهمية بالنسبة للنص والأداء المسرحى . إن الذى اختفى هو مفهوم معين للشخصية وحل محله مفهوم آخر يتماشى أكثر مع العصر الحالى ، على الرغم من أن ذلك أصاب كثيراً من المشاهدين بالحيرة لأنهم يتوقعون أشكالا أخرى .

وتدور مناقشات حول نواح درامية أخرى ، وتطول تلك النقاشات عندما تتداخل فيها الأيديولوجيات أو المفاهيم التى هى سائدة بشكل أو بآخر فى زماننا هذا؛ أى أنه يحدث فيها مثلما حدث فى الجدل الدائر حول الشخصية. ويتضمن هذا الكتاب بعضاً من ذلك الجدل والبعض الآخر يتم تناوله من خلال إجراء تحليل من زوايا منهجية بعيدة، أو فى أحيان أخرى تعرض بعض الحلول التى على الرغم من أنها حلولٌ مؤقتة. ولكنها من شأنها طرح مخارج ربما توضح وتفسر شيئا للاتجاهات الحديثة.

إن الدراسات التى تقدمها تعالج فى مجملها بعض مظاهر المشكلات المطروحة حالياً حول نظرية وأداء المسرح، بعد التجريب الجديد طرق معظمها المفاهيم المسرحية، ولن تكون المعالجة منهجية أو إجمالية، ولكنها سوف تتناول كل قضية بشكل منفصل على حسب تواتر الدراسات المعروضة بالكتاب.

أول هذه المقالات يأتى بعنوان "إمكانيات سيميولوجيا المسرح" نشر مجلة دراسات إنسانية التى تصدرها جامعة ليون Lion ٣، عام ١٩٨١ م صفحات (١١-٢٦) ؛ وتشكل رؤية عامة للموضوعات تعتبر بؤرة سيمولوجية للظاهرة المسرحية ؛ وتجمع مشكلات العلاقة بين النص والعرض، وتبرز ضرورة تولى النظرية الأدبية مهمة تحليل العمل الدرامى المكتوب على أنه عرض افتراضى.

أما المقالات التالية فإنها تتناول مظاهر محددة لسيمولوجيا المسرح أو بمعنى آخر هى تحليل لأعمال ثرفانتس Cervantes وباى إنكلان Valle Inclan ولوركا Lorca اعتمادا على منهجية سيميولوجية . ويشير مقال "اللغة والأدب فى النص الدرامى والنص الروائى" المنشور فى (المجلة الأسبانية السابعة والثلاثون ، ٣-٤ صفحات ٣٠٥ -٣٢٥) إلى بعض الحدود بين المسرح والرواية بحيث أفاد هوية الشخصية والعقدة بين عملين للكاتب "باى إنكلان" هما "منتهك المقدسات Sacrilegio " وبلاط المعجزات La corte de los Milagros (الكتاب الخامس والسابع) إذ إننا نجد اختلافات جوهرية بين النص الدرامى والنص الروائى فى معالجة الزمن والفراغ، وصياغة الشخصيات، ورؤية المؤلف وعلى الأخص "الرؤية المتعلقة بالسيميولوجيا" .... إلخ.

كما يعد مقال "وحدة العمل الدرامى : إشارات الأداء" المنشور Serta philologica المقدم إلى الأستاذ فرناندو لاثارو كارتيير Fernando Lazaro Carreter الجزء الثانى ، دراسات فى الأدب والنقد النصى دار نشر كاتدرا Catedra، مدريد عام ١٩٨٣ م، يعد بحثا فى إمكانيات المسرح وفى الأداء بحيث يوجد التناغم والتوحد لمختلف أشكال السيميولوجيا. وتقوم فى هذا الكتاب ، تماماً مثلما تم فى دراسات أخرى تالية بتطبيق النظرية التى سنعرضها من

خلال كتاب "الوثيق" من لوحة الطمع والشبق والموت Retable de la avaricia, la lujuria y la muerte.

وكانت "علامات الأداء فى منتهك المقدسات" las acotaciones de Sacri legioوهو عمل مشترك تم تقديمه لتكريم البارو جالميسAluaro Galmes (جامعة أوبييدو، دار نشر جريدوس ، مدريد عام ١٩٨٥ م صفحات ٧١ - ٨٠) ويحمل عنوانا داخليا "علامة وأدب"، ويدور حول طبيعة اللغة "الوظيفية / الأدبية" التى استخدمها "باى إنكلان" فى إشارته . وتشتد العلاقة بين حوار الشخصيات وبين مونولوج الإشارات لتغطى جميع قيم العطاء أو التعادل التى تتيحها اللغة.

وتوجد أطروحات مشابهة تتعلق بمشكلات أخرى للنص والأداء تم بحثها من خلال رؤى تاريخية أو مجرد رؤية نظرية فى مقال "المسرح التعبيرى "لباى إنكلان" "El teatro expresionista de valle Inclan" (محاضرة ملقاه فى دير بويو بمدينة بونتڤيدرا ضمن حلقات حول أعمال "باى إنكلان"، والتى نظمتها جامعة الأطلنطى بمناسبة مرور خمسين عاما على وفاة الكاتب).

أما آخر دراستين "القيم الأدائية للإرشادات فى الحوار الدرامى" و"سيميولوجيا المسرح : علامات الأداء" فهما عبارة عن محاضرتين ألقيتا فى أمستردام من خلال مائدة مستديرة حول الحوار (نوفمبر عام ١٩٨٦م)، وفى

أوفييدو (حلقه للجمعية الأسبانية للسيميولوجيا، نوفمبر عام ١٩٨٦ م)، وتم نشرها بمجلة جامعة امستردام بعنوان حوارات أسبانية.

ولكننا رأينا أنه من الملائم إدراجهما فى هذا الكتاب لأنهما يتبعان النهج والموضوع نفسيهما الغالب فى المقالات السابقة، ويطرحان بعض الحلول - من وجهة نظرنا - لقضايا عرضت "إمكانيات سيميولوجيا المسرح" وتحديدا فيما يتعلق بالقيم التى تحدد الحوار الدرامى إزاء الحوار الروائى ، وفيما يتعلق بالمشكلة الرئيسة لطبيعة العلامات الدرامية غير المنطوقة : إذا تم اعتبارها "تكوينية" فإنه يمكن تفادى قضية فقدانها لتعريف محدد ، وإذا كان الملحق المضاف إلى ما يسمى بالعلامات الدرامية غير المنطوقة بقيمتها السيميولوجية الانتقالية ذات طابع مجازى فإنه يمكن لنا إيجاد حل لأسبابها بل وحتى لقبولها لدى مختلف المشاهدين، إن عدم وجود مصطلح لهذا النوع من العلامات يمكنه أن يحل محله بواعث كنائية مجازية يمكن أن تشرح علاقة افتراضية على خشبة المسرح.

إننى أثق فى أن هذه المجموعة من المقالات عن المسرح ذات نفع كبير بالنسبة لكل المهتمين بالموضوعات التى ربما تكون موضوعات الساعة وهى السيميولوجيا الدرامية . ولهذا قمت بتجميع هذه المقالات.

ماريا دل كارمن بويس نابسى

جامعة أوفييدو

إمكانيات سيميولوجيا المسرح *

كان النقد المسرحى منذ فن الشعر لأرسطو ينقد النص المسرحى فقط ، وحدد تاريخ المسرح بتاريخ كتاب الأعمال الدرامية . أما العرض وكل ما يتعلق بعرض العمل على خشبة المسرح فكان يعتبر فى الواقع - نظريا لم يكن يطرح على مائدة النقد - بعيدًا عن النقد العلمى.

ومن هذا المنظور كان المسرح يعتبر كواحد من الأنواع الأدبية المختلفة والشعر والرواية خصوصاً نتيجة لشكله الحوارى مع أنه فى حالات محدودة كان هناك تقارب وتداخل رسمى بين الأنواع الثلاثة (المسرح الشعرى : الرواية الحوارية...).

على أن النص الدرامى مع ذلك يتمتع بشئ أساسى يميزه عن الأنواع الأدبية الأخرى، وهو أن الشكل الحوارى لم يتم تقديمه فى النص الدرامى اختياراً من المؤلف من بين أشكال أخرى متاحة (مثلما هو الحال فى القصيدة الشعرية أو القصة الحوارية) وإنما هو شكل مفروض على الكاتب أمام افتراضية العرض أمام جمهور. صحيح أن القصيدة الشعرية يمكن تلاوتها وتقديمها أمام جمهور وإنما ذلك ليس من طبيعتها ؛ صحيح أن القصة يمكن تحويلها إلى عرض (يعرض حاليا عرضا تقدمه لولا إريرا Lola Herrera بعنوان خمس ساعات مع ماريو Cinco horas con Mario، ولكن أيضا ليس هذا مصيرها . فالقصيدة الشعرية والقصة هدفها النهائى هو القارئ الفرد بينما يكتب المسرح لكى يقدم

---

* منشور فى دراسات اجتماعية ، ٣ جامعة ليون عام ١٩٨١ م ص ١١ - ٢٦ .

أمام جمهور يجتمع فى مكان لحضور عرض مسرحى للنص. أما الأنواع الأدبية الأخرى فإنها تقتضى اقتباساً للنص. فالمسرح يكتب لكى يقدم أمام الجمهور مباشرة.

ومن ناحية النص الأدبى فالدراما بها بعض المظاهر المشتركة مع الرواية : فالنص حكاية تعيشها الشخصيات داخل زمن وفراغ، ويتم التعبير عنها عن طريق إشارات لغوية. ويمكن للسيمولوجيا دراسة هذه العناصر بالطريقة نفسها التى تتم بها دراسة القصة. ولكن النص الدرامى يمتاز ببعض العناصر التى لا تلتفت إليها سيميولوجيا القصة.

فالنص الدرامى الموجه للعرض يحتوى على نوعين من اللغة : لغة الحوار أو النص الأساسى ، حسب تعريف إنجاردن (ingarden، ولغة الإرشارات المسرحية (أو النص الثانوى). أما النص الأساسى فهو ذو طابع أدبى يؤديه الممثلون أثناء العرض أمام جمهور من المشاهدين ويطرحونه عبر أدوات لغوية ، أو توجيهات المؤلف، أو ببساطة عبر ما يمليه عليهم إحساسهم بالنص. أما النص الثانوى فهو ذو طابع وظيفى (تعتبر الإشارات الأدبية التى وضعها "باى إنكلان" فى أعماله استثناء) مخصص للمخرج وتختفى كلغة أثناء العرض ويحل محلها إشارات سيميولوجية مختلفة : ملابس ، حركات ، أشياء ـ ديكورات .... إلخ.

وقد اتخذ البعدان (النص والعرض) منذ نهاية القرن التاسع عشر تقييمات مختلفة من قبل النقاد النظريين (نقد النص أساسا). فالعلاقات بين النص

والعـرض لم تكن مبنيـة بأى شكل من الأشكال : كان المؤلـف يكتب والمخـرج ينـفـذ العمل على خشبة المسرح، ولم تكن هناك مشاكل فى المنافسة لا من ناحية القيمة ولا من ناحيـة السيـادة .. ولكن منذ نهاية القـرن التـاسع عشـر اكتسبت عـمليـة العرض على المسـرح توصيفـاتهـا الخـاصة، باتت مسـالة فهم العـلاقة بين النص والعرض تتحكم فى جوهر المسرح ذاته.

وقد جرى النقـاش فى المقام الأول حـول هوية وذاتيـة كل من النص والـعـرض على اعـتـبـار أن إحـداهمـا يمكن أن يكون هو المـسـرح تحـديدا ، وفى هذه الحـالة يمكن الاستغناء عن الآخر بحيث يكون المسرح إما النص أو العرض.

وفى المقام الثانى طرحت إمكانية إلقـاء بعض عناصر المسـرح ، تم ذلك بالفعل فى بعض الأعمال التى ذكرنا انها عناصر عامة فى الرواية (الحدث ، الشخصية، الزمـن ، الفـراغ ، اللغـة) / وجـرت مـحـاولات لتـجـديد المسـرح مـتـجـاوزة دور الشـخـصـيـة ، والحكاية ووصـفـهـمـا خـارج إطار الزمن والفـراغ ، حـتى أنه تم الاسـتغناء عن اللغة (فـصل بلا كلمـات لصـمويل بيكيت) كل هذه المحـاولات هـى استجابة للرغبة فى الإجابة عن بعض الاستفسارات التى هى كالتالى

١- هل النص وحده يعتبر مسرحا ؟ وهل العرض وحده يعد مسرحا ؟

٢- هـل يمكن أن يكون هنـاك مـسـرح (أولاً فـى النص ثم فـى العـرض) بـلا أحـداث ؟ هل من الممكن إيجـاد مـسـرح بلا شـخـصـيـات ؟ هل من الممكن إيجاد مسرح بلا لغة منطوقة ؟

يعد النص والعرض تاريخياً حقيقتان مختلفتان فى الزمن والفراغ وفى الشكل الذى يظهران به ، وكل منهما له عموما شخصيات وحدث وزمن لهذا الحدث وفراغ للحدث نفسه (هناك أزمنة وفراغات أخرى عند ظهور النص وعرضه) . وسوف نحلل من أين جاءت الأسباب التى أدت إلى القفز على "تصور الشتاء" للنقد التقليدى ؛ سوف نرى لماذا وُضِع على المحك وجود وتعايش الشخصية والحدث والفراغ، أو لماذا وضع على المحك وجود وتعايش الإشارات اللغوية التى لا يزال العرض يضفيها على النص.

سوف يسمح ذلك بتعميق أهداف سيميولوجيا المسرح، لأننا لو فهمنا أن السيميولوجيا تدرس، أو على الأقل تحاول كل وسائل ونظم الإشارات التى يمكن أن تضيف معنى للعمل فيمكننا أن نكتشف فورا أنها لا تقتصر على الإشارات اللغوية (يعنى النص ، مثلما هو حال النقد التقليدى)، ولا يمكن أن تقتصر على الإشارات الشيئية أو توجيهات المؤلف .. إلخ، والتى لا تبدو إلا على خشبة المسرح. فالعمل المسرحى بالنسبة للسيميولوجيا هو مجموعة من الإشارات التى تبدو إجمالاً على الخشبة . ومن المثير الإشارة إلى أن الإشارات المسرحية يمكن أن تلعب دوراً- وتحديدا لأن بعض هذه الإشارات هى لغوية فى توصيل الرسالة المرجوة للمشاهد. فاللغة التى تعتبر النظام الإشارى الوحيد المستخدم فى الحكاية والقصيدة تفرض نفسها وتسيطر تماما على القصة والقصيدة. أما مشاهد العمل المسرحى فإنه يستمع للحوار وفى الوقت نفسه يشاهد الممثلين الذين يتحركون ويرتدون ملابس بشكل معين... إلخ كل ذلك يؤدى دورا مباشراً

ومتزامنا فى الخيال والمشاعر بالشكل الذى يجعل الرسالة أكثر حيوية، وأكثر سرعة، وأكثر حدة، وبالتالى أكثر فاعلية عن بقية الأنواع الأدبية الأخرى.

إن وسائل إبراز وتقوية الرسالة هى أكثر اتساعاً من الشكل اللغوى. وعلى سبيل المثال يعلن "هاملت" فى الفصل الأول - كلامياً - عن ظهور الطيف . لقد رآه جنود الحراسة، ثم رآه هوراثيو، ويقص ذلك على الأمير ، وتتأكد مطابقته تماماً على الملك : إنه يرتدى الورع الملكى ويتحرك بعظمة ، وحتى يتفادى أن يمر ذلك على القارئ مرور الكرام يؤكد الكاتب فى الحوار مرة تلو الأخرى :

مارثيلو :

هل هو لا يشبه الملك ؟

هوراثيو :

إنه مثلك تماماً يشبهك أنت ! إنه الدرع نفسه الذى كان يحمله عندما حارب النرويجيين الطموحين، وهكذا عقد جبينه غضباً عندما أسقطه من على المزلاج الثلجى فى لقاء عاصف.

مارثيلو :

إذا ففى مناسبتين ... مر فى هيئة المحارب أمام حراسنا ...".

هوراشيو :

... إنها هيئة متطابقة تماماً مع والدك ، هيئة مسلحة تماماً ... ولأنه يسير بفخار فقد مر ببطء وعظمة ... عصا القيادة التى كانت بيده ...

هاملت :

تقول إنه كان يسير مسلحا ؟

مارثيلو وبرناردو :

مسلح يا سيدى ...

هاملت :

ذقنه كانت شهباء، أليس كذلك ؟

مارثيلو :

نعم يا سيدى مثلما رأيتها فى حياته رمادية فضية "ص ١٣٣٩ - ١٣٤٠" شكسبير ، اجيلار ، مدريد ، (١٩٧٢).

كل هذه الإشارات المحددة لشخصية الملك : الدرع والعلامة على وجهه والحركة والهيئة وعصا القيادة والذقن والمشية الفخورة البطيئة والعظيمة كل ذلك يطرح أمام المشاهد بشكل متزامن ومتتال. فالنص هنا يبلغ بشكل كاف ويأتى العرض متابعا توجيهات النص نفسه ليبرز الرسالة مكررا بأنظمة إشارات أخرى ما قيل بالكلمات وما شوهد فى مناسبتين أو أكثر.

لا يكفى إذا إجراء دراسة واحدة للنص الدرامى لتشرح "المسرح"، بل يجب الاستمرار بدراسة العرض على الخشبة ، وهذا بالتحديد ما تحاول السيميولوجيا أن تؤديه : دراسة الظاهرة المسرحية على جزئين ، أحدهما للنص والآخر للعرض المسرحى، بحيث يتم فى كل واحدة تطبيق المنهج الملائم لطبيعة الإشارات التى تخدم بشكل أدبى وتخدم أيضا بشكل "عرضى".

وسوف نبدأ بسبب شروط منهجية من حقيقة أن هناك فترتين للعمل المسرحى (سوف يتم تحليل ذلك علميا) يمكن اعتبارهما مختلفتين لأنه ، بالإضافة لأسباب أخرى ، فهما ينتميان لأزمنة ظهور متباينة.

أ- العمل الذى كتبه المؤلف أى النص.

ب- أداء الممثلين أى العرض.

وسواء أكان النص أم العرض فإنهما يتزامنان خلال العرض المسرحى، ولكننا نكرر بأنهما يختلفان كحقائق ، فالعلاقة بينهما معقدة ولا يمكن توحيدهما لأنه لا يمكن الحديث عن أن نصا يصلح لشكل من أشكال العرض ولا عرضاً خاصاً بنص معين. فكل نص يمكن تأديته بأشكال مختلفة للعرض، وهذا بالفعل ما حدث مع كثير من النصوص ، إذ إن أشكال العرض المختلفة (الواقعية أو الرمزية أو التعبيرية ...) تصلح لمختلف النصوص . ونضيف على ذلك أنه حتى النص الذى يعد حقيقة مستقلة للعرض ليست له معان واحدة لأن النص الأدبى يقبل

قراءات متباينة وكلماته تتعدد معانيها. بالتالى فإن معنى العرض المسرحى ينطلق من النص نحو الاستعراض مثل مروحة الإمكانيات أو مثل الألعاب النارية التى تتحول فيها كل شظية إلى رماد، والنتيجة مثلما وصفها بارتتش R.Barthes بكلمات أصاب فى اختيارها بأنها سيمفونية الإشارات أو نغمات إعلامية متعددة يجب دراستها إجمالا.

إن العرض يحتوى على النص الأساسى فى إحداث الممثلين ويحتوى على النص الثانوى فى الإشارات المسرحية، فالنص له وجود مزدوج فهو يسبق العرض ويصاحبه، وبما أنه نص يسبق العرض فإنه يمكن قراءته مثل نص وتمثيل الحوار وكأنه شكل من أشكال الحكاية ، وتحت هذا الاعتبار فإن النص سيخضع لقانون "التواتر" لكل قراءته والتى تفرضها العلامات اللغوية. ولكن النص المسرحى ليس حكاية.

إن الناقد يعرف أو يجب أن يعرف أنه لا يمكن اقتصار معنى النص على قراءة متسلسلة، لأن النص الدرامى يحتوى على افتراض أنظمة أشارية أخرى سوف تصبح واقعية عند أدائه على خشبة المسرح، مثلما أشرنا فى الحوار القصير الذى أوردناه من هاملت.

وتشير آن. أبرسفلد فى (قراءة المسرح، إصدارات اجتماعية، باريس عام ١٩٧٧م) بعد أن تنتهى من طرح قضية تحديد النص المسرحى وتحليل ماله وما عليه إلى أن النص يحتوى افتراضا على العرض بمعنى أن ما هو مسرحى لا

يمكن اختزاله فيما يمكن أن يقدم على الخشبة، وإنما النص نفسه هو مسرح فى حد ذاته، كحوار للتأدية وكمجموعة إشارات يمكن تنفيذها خلال العرض. فالنص إذن لا يحتوى على أداء أو عرض بعينه، ولكن ومما لاشك فيه يحتوى على العرض، أو بمعنى أخر "قابل للعرض".

ومن ناحية أخرى فإن الممثلين والمخرج للعرض يعرفون أو يجب أن يعرفوا أنه من المستحيل تناول رموز النص بطريقة شمولية وأنه من الضرورى إيجاد نوع من التماسك والتلاحم بين كل رموز القراءة للوصول إلى تقديم عرض ذى معنى، إذ إنهم طالما قبلوا تقديم نصٍ فنىٍّ فعليهم أيضا قبول كل ما فيه من غموض وتعدد إمكانيات.

أن النص يحمل العرض فى طياته (ليس عرضاً بعينه) والعرض يقتضى النص، ويبحث كل من المتخصصين فى مجال المسرح والنقاد والمشاهدين...إلخ. يبحث كل هؤلاء عن مركز الإشارات، ومصدر المعانى بالعرض، فأين يوجد التعارض اللفظى بين هاتين الحقيقتين؟ طبعا لا يوجد فى هويتهما كحقيقتين مختلفتين.

بعد هذه الديباجة يجدر بالسيمولوچيا توضيح دروب فى دراسة المسرح. فالنص المسرحى ملىء بالعلامات التى تؤدى إلى طرق سيميائية شديدة التباين؛ وبالتالى إلى قوانين مختلفة جدا. والسيمولوجى يهدف إلى دراسة المسرح من ناحية النص ومن ناحية العرض على السواء كمجموعة من العلامات التى تبحث

عن معنى متماسك فى كل عرض. وهذه الخطوة الحاسمة لسيمولوچيا المسرح تتركز تحديدا فى الاعتراف بتعقد القوانين الضرورية لتأدية العلامات اللغوية وغير اللغوية اللتين يتزامنان على الخشبة.

وقد أحرز تاديوز كوفزان T.Kowzan كخطوة هامة فى سيمولوجيا المسرح عندما استخرج للعرض المسرحى ثلاثة عشر نظاما للعلامات : الكلمة، النغمة، التمثيل الصامت، الإيماءة، الحركة، الماكياج، تصفيف الشعر، الملابس، أدوات الديكور، الإضاءة، الموسيقى، والصوت. أى أن بعضا منها علامات سمعية وأخرى بصرية وكلها تشارك فى خلق استعراض يختلف اختلافا جوهريا عن أى تظاهرة فنية أخرى أدبية أو غير أدبية.

وبالإضافة إلى دراسة كل أنظمة الإشارات وتوزيعها على العمل (سيمولوچيا النحو) ومعانيها (سيمولوچيا المعاني) فإن السيمولوچيا المسرحية تقترح دراسة كل ما ساهم فى الوصول إلى معنى معين : أحكام جمهورا لمشاهدين، وصفات الشخصيات التى صاغت البحث النفسى، والتى تستخدم مثل خط السير لأداء شخصيات المسرحية والأغنيات التى على الرغم من كل شىء تعتبر تاريخية إذا قيمناها بشكل مختلف فى أزمنة الحياة الإنسانية والعصور الثقافية (الرغبة فى الحياة، فى الموت، فى الحب، وفى السلطة)... إنها رغبات يعايشها الإنسان بطرق مختلفة فى مرحلة شبابه أو فى شيخوخته، فى الرومانسية وفى الواقعية) وتعد إطاراً يمكننا من خلاله فهم القوة التى تحيا بها داخل العمل الدرامى، فى

القانون الأيدلوچي الحاكم فى عملية إبداع النص أو تمثيل العمل...كل هذه البيانات هى هدف التفسير المسرحي.

وطالما وصلنا إلى الأهداف الموجودة فى سيمولوچيا المسرح سوف نلقى نظرة على تاريخها لأنه جرت العادة على أنه عند ظهور طريقة جديدة لرؤية الأشياء، تبرز ظروف ثقافية وسياسية وأيدلوچية واجتماعية مختلفة، قلما ينبت أسلوب نقد-أو من أى نوع آخر-من التأملات النظرية أو من تحليل الإمكانيات التي يتيحها الهدف من الدراسة أو العلم كوسيلة للبحث.

وكبداية، عندما نعود إلى ثلاثينات القرن العشرين، فقد درست السيمولوجيا المسرحية، أو دراسة الأعمال المسرحية كان يقوم بها نقاد ذوى اتجاهات مختلفة، ولكن إذا قسمنا هذه الاتجاهات مع ما نحن بصدد توضيحه فإنه يمكن الاعتراف بوجود اتجاهين متعارضين.

أ- فقد أطلق عليه ألفاظ كثيرة تدل على مدلول التحفيز نفسه "أكاديمي" أو "جامعي" أو "فكري"...الخ. وهو النقد الذى ينظم النص، ويعتبر فى أغلب الأحوال "أن العرض لا يعدو كونه ترجمة للغة الإرشادات، وبشكل عارض لجزء فقط من هذا النص، ولهذا فإن هذا النقد ينبع من التوازن الأساسى فى المحتوى بين النص (حوار وإرشادات).

وكذلك العرض على الخشبة، وتقتصر مهمة المخرج فى هذه الحالة على تغيير "مادة المحتوى" أو تغيير الإرشادات اللغوية للنص إلى أنظمة سيمولوجية أخرى فى الأجزاء التى يمكن فيها القيام بذلك. علما بأن ، التكافؤ اللغوى بين النص والعرض لا جدال فيه، أو من المقترح أن يكون فيه جدال ويعتبر المخرج هنا مترجما من نظام لأخر.

واليوم يتم بشكل عام، رفض هذا التكافؤ لأن نفى حالة قبوله سيكون ضروريا قبول ما يعتبره النقد الأدبى معقولاً: أى احتواء العمل الأدبى على معنى واحد، وبالتالى مساواته بلغة تشغيلية موحدة، وفى الوقت نفسه فإن من الواضح أيضا أن العلامات السمعية والبصرية التى يضمها المخرج ومصمم الديكور والموسيقى...إلخ بإمكانها أن تمثل معنى مضافا للنص، وذلك عند إبراز بعض الأجزاء ووضعها فى حالة متماسكة.

ليس هناك معنى واحد للنص لأنه من المستحيل وجوده، لأنه ليس هناك معنى وحيد للعلامات غير اللغوية المشاركة بالعرض، لأنه أيضا من المستحيل وجوده، وبالتالى لا يمكن إيجاد تلاقى بين حقيقتين لغويتين متعددتى التكافؤ. فلا يمكن وبالتالى التقاء معنى النص بمعنى العرض، وعلى أى حال فإن أقصى ما يمكن الحصول عليه هو تقاطع للمعانى بينهما، ويختلف هذا التقاطع فى اتساعه وتماسكه، ولكننا فى هذه الحالة نؤكد بأن هذا التقاطع لا يعنى بأى حال من الأحوال نجاح العرض.

وكمـا أن قـراءة النص تجـدى مع أنه لم يوضع إلا جـزء من النص فـقط فى عـلاقة، فـان أداء الدراما يمكن اقتـصاره على وضع عـلاقـة بين جـزء فـقط من عـلامات النص مع العـلامات التى تظهر على خشبة المسرح. فالأداء مثل القراءة لا يتطلبان شمولية بل يكفى أن يكون كلاهما متماسكاً ولا يكون انتقائيا.

إلا أن هذا الوضع لـه مـخـاطره الناجـمـة عن تمجـيد النص أى تثبـيتـه لغـويا (لايقصد بذلك الطبعات النقدية التى تقوم بتثبيت النص لغويا) لأن النتيجة - وهذا هو التناقض - ستكون تثبيت قراءة الناقد وليس النص نفسه، إذا إن دراسة للمسرح يجب أن تضع فى حسبانها أنها تتعامل مع نص درامى ذى طبيعة أدبية، وبالتالى يتمتع بقدرة دلالية متعددة التكافؤ أو كما تشير مدارس أخرى بأن النص الدرامى هو تركيز لمعان أو غموض لغوى متحد الجوهر.

إن النقد التقليدى الذى يميز النص ويميل إلى تثبيته فى قراءة معينة مرفوض من قبل السيمولوجيا، لأنه ينسى شيئا جوهريا وهو طبيعة العلامات الأدبية.

ب- موقف يطلق عليه اليوم تقدمى F.Rasteier, A. uberfeld، ويعود لأواخر القـرن التـاسع عـشـر، ويتلخص هـذا الموقف فـى رفض النص، وعلى التـوازى الترحيب الشديد بالعرض المسرحي.

ويؤكـد الإنجليـزى أى جـى كج E.G.craing (1872-1966) مـجـدد المسـرح الشـهير فى كتـابه فن المسرح بأنه (ليس هناك عـلاقة بين المسـرح وبين المؤلف أو الأدب) إذ إن النص ليس إلا أحد عناصر العرض، ومن الضرورى توسيع اللغة المسرحية "جعل التشويق أكثر اتساعا، وترك الديكورات تتحدث وترجمة الحدث بلغات مرئية، وتنفيذ مناظر الخوف القابلة للرواية".

واتسعت دائرة الهجوم على النص، وجلبت معها كتعويض لذلك مزيدا من الأنظمة العلاماتية الأخرى، ففى عام ١٩١٥ م نُشر فى عديد من المجلات البيان الأول عن بنية المشهد المسرحى المستقبلى، والذى يتحدث عن عناصر مسرحية جديدة وعبر الاستخدام الأوسع للإضاءة والفراغ والحركة... إلخ، وتم تعريف المسرح بأنه معمارية مجردة من السطوح والإحجام، وكأى حركة راديكالية فإن رفض هذا الاتجاه لأسطورة النص وقع فى الاعتقاد فى أساطير مختزلة مثل الرغبة فى توصيف المسرح بأنه لعبة للأضواء بمعالجة خاصة للفراغ أو بمحاولة الهروب من التتابع الزمني. على أية حال كان الهجوم على النص عاما وشاملا.

ولن نقوم بالرد على ذلك بشكل مباشر وإنما مثلما فعلنا من قبل عندما أوردنا جزءًا من هاملت لنبرهن على إمكانيات المشهد فى إبراز العديد من العلامات التى من شأنها الإشارة إلى شخصية ما، وسوف نفعل الشئ نفسه هنا حيث سنجعل جزءًا من نص مسرحى يقدم الدليل. ففى سكان المنزل غير المعمور يستخدم خارديل بونثيلا Jaradiel Poncela موردا شديد الفعالية للوصول إلى جذب الانتباه الكامل للجمهور. ويتلخص فى "تقديم" محتوى علامات من مختلف الأنظمة السيموطقية الخوف وحيرة شخص يوجد وحيدا على الخشبة، ويرى رجلا بلا رأس، شبحاً، هيكلاً عظمياً ولا يتحدث أحد (بخلاف علامات التعجب الصادرة عن الشخصية). والمتفرجون مشدودون وينتظرون تفسيرا، لكى يخلق جواً من التشويق والإثارة يكرر المشهد هذه المرة دون الإشارات المادية، وإنما عن طريق اللغة يروى الشخص جريجور ما رآه إلى شخص آخر، والمشاهد هنا

أصبحت لديه رؤية جديدة للإحداث عبر نغمة الصمت وحركات تعبيرية وكلمات أى عن طريق نص لغوى، يبدو أكثر فاعلية من مجرد الأداء ويدل على ذلك رد فعل الجمهور. وإذا تم تدعيم المؤثرات الضوئية والصوتية والملابس والماكياج وحركة الممثلين بتعميقها بمؤثرات ناشئة عن علامات لغوية وصوتية (كلمة ونغمة وتباعد بين الشخصيات) مما جعل العرض المسرحى كما وصفه بارتيس سيمفوتية إعلامية.

وخطا الاتجاه الجديد الرافض للنص بمدافع رشاش نجده عند أنطونان أرتو A.Artaud الذى فى الوقت الذى أشاد فيه بكل العناصر غير اللغوية بالمسرح هاجم النص بكل شراسة، فكر هذا الكاتب معروض فى المسرح وقرينة ١٩٣٦، El teatro y su doble ويتلخص فى استغلال كل أنظمة العلامات غير اللغوية، وخلق لغة خاصة بالمسرح، سوف نتخلى بذلك عن الخرافة المسرحية الموجودة بالنص، ونتخلص من دكتاتورية الكاتب. إذ إن تدمير اللغة لبلوغ الحياة هو بمثابة خلق أو إعادة خلق المسرح "مسرح يخضع للعرض وتنفيذ النص، بمعنى أن كل ما يوصف مسرحى بشكل نوعى هو مسرح حمقى ومجانين وشواذ وعلماء نحو وبائعى محلات ووضعيين يعنى غربي"، وحظى نشر هذه الأفكار بالاهتمام من أصحاب المصالح الذين يهدفون إلى التأثير على المسرح بكونه استعراضا أكثر منه إبداعا فنيا، كما ساهمت هذه الأفكار فى إبراز صورة المخرج الذى أصبح هو المسئول عن نجاح أو فشل العمل، وهى المكانة المميزة التى كان المؤلف يحتلها دائما. وكانت الطريقة معقدة كما كانت الأسباب المؤدية لاتخاذ هذه المواقف غاية فى الاختلاف.

ويفسرها إى ميرالس I.Miracle بكل وضوح بأنها نهج اقتصادى وذلك فى ارتو المسرح الحديث Artaud y el teatro moderno (دار نشر المجمع اللغوي، بونيوس ايزيس ١٩٧٤م).

لن ندخل فى أسباب المواجهة بين النص والعرض، وسنضعه فقط فى الحسبان كواقع : لقد حدث فى الثقافة الغربية بأوائل القرن العشرين وامتد حتى يومنا هذا، وأدى إلى اضطرابات جذرية فى المسرح.

ويعلق ح أورتيا J. Urrtia .لفى مقال "عن إمكانية المستحيل للنقد المسرحى والمطالبة بالنص المسرحي" فى سيمولوجيا المسرح ، دار نشر بلانيتا ، برشلونة ، عام ١٩٧٥م) أن الامتياز الممنوح للنص من قبل النقد التقليدى دون بقية الأنظمة الإنسانية الأخرى التى تسهم بدورها فى العرض ، يعود إلى عدة أسباب : أن النص يتمتع بالتوازن وبالشكل اللغوى الثابت، بينما يستخدم العرض أنظمة إشارات غير متفق عليها وتتغير من عرض إلى آخر. بالإضافة إلى أن النص يسبق العرض ودائم الاتصال به سواء أكان ذلك من خلال حوار الممثلين أم غيره من الوسائل. باختصار فإن النص ثابت وسابق على العرض بينما العرض يتغير ويعتمد دائماً على النص.

فلا يزال نص هاملت لشكسبير موجودا كما هو حيث تمت طباعته مرات ومرات بلا تعديل أو تغيير على مر القرون. مثلما بقيت فى الذاكرة عروض عظيمة: مثل القوة التى منحها ل. أوليفر L.OLIVER لشخصية الأمير ، أو

هاملت الرومانسى لـ م . هارفى H.B.Irving. كل هؤلاء اعتمدوا على النص نفسه الذى كتبه شكسبير مع تشديد أو تخفيف حدة الحوار أو التأثير ، واستطاعوا إبراز أفكار ومشاعر عبر التركيز على تعبيرات أو إيماءات أو حركات بعينها، ولكنهم فى كل الأحوال استخدموا النص نفسه الذى وضعه الكاتب على ألسنة شخصياته المعذبة المتألمة . لم يقم أى من هؤلاء بإجراء تغيير فى النص (ليس لهذا علاقة بعملية حذف أو تغيير عبارة فى النص) . تماما مثلما هو الحال فى أعمال ثربانتس Cervantes. إذن فسواء القراءات والعروض تثرى العمل باعتباره منتجاً تاريخياً لأنها تكتشف معانى جديدة وعلاقات وإمكانيات لم تكن قد وضعت فى الحسبان- مع أنها كانت موجودة - ولكنها فى الوقت نفسه لم تجر أى تعديل بالنص بل خرج العمل مثلما خرج من أيدى المؤلف.

وهكذا فإن التساؤل الذى طرحناه عندما عرضنا القضية : هل من الممكن إيجاد عمل مسرحى يقوم على النص فقط ؟ وهل من الممكن إيجاد عمل مسرحى يقوم فقط على العرض بلا نص ؟ هذا التساؤل يمكن الإجابة عليه الآن.

أول احتمال سوف يختزل العمل المسرحى فى النص وفى قراءاته ، وهكذا بدأت كل الأعمال المسرحية التى كتبت فى العالم كله سواء التى تم عرضها فيما بعد أو التى لم تصعد على خشبة المسرح قط. ويمكن التأكيد هنا على أن النص ليس استعراضاً ، وهذا حقيقى ، ولكن هل لنا أن نؤكد بأنه ليس مسرحاً ؟ لقد أكدنا سائرين على خطا أ. أبرسفيلد أن النص يتضمن العرض افتراضا ، ولو لم

يقدم هذا العرض فإن من يتلقى العمل سيكون القارئ منفرداً مثلما هو حال القصة والقصيدة الشعرية مع بعض اختلافات أوردناها سابقاً : فالنص المسرحى يتم إعداده ليكون معروضاً على الخشبة أمام جمهور يعنى أمام متلق جمعى (جمهور المشاهدين)، ويبلغ أقصى الاكتمال اللغوى على خشبة المسرح. أما الأنظمة الإرشارية المختلفة التى تستخدم سواء بشكل متوافق أو متعارض، ولكنها تحدث متزامنة على الخشبة، فإنه لو لم يصعد العمل على الخشبة فإنها ستكون مختزلة فيما تفرضه اللغة المكتوبة. فعلى سبيل المثال لو أن شخصاً قال إنه رأى الملك يرتدى الدرع فسوف تنتهى الرسالة بهذه الكلمات بلغة معبرة وواضحة، بينما لو قالها على المسرح فإنه سيضاف إليها أن الملك سيظهر مرتديا الدرع بالإضافة لإشارات أخرى تؤكد المشهد.

وكان ب . بوجتريف P. Bogatyrev حاسماً عندما طرح هذه القضية فى مقال "علامات المسرح" عام (١٩٧١م) حيث أقر التعارض بين "علامة الأشياء" التى أصبحت قاعدة فى جميع دراسات سيمولوجيا المسرح. لأن إمكانيات المسرح تتسع لـ "علامة العلامة"، بينما تتسع هذه الإمكانيات إلى "علامة الأشياء". فقراء المسرح قد تكون لديهم "الموهبة المسرحية"، وبإمكانهم الوصول إلى تخيل العرض اعتماداً على قراءة الكلمات سواء التى تشير إلى أشياء أو التى تشير إلى كلمات أخرى . وقد جرت العادة على أن يحتوى النص على الدلائل الكافية للعرض: يستطيع القارئ تخيلها بينما تقدم جاهزة أمام المشاهد.

فيما يتعلق بطرف القضية الآخر ، هل من الممكن إيجاد مسرح بلا نص ؟ فى الواقع أنّ هناك عروضاً مثل التمثيل الصامت الذى لا يستلزم أو بالأحرى ، لا يستخدم الكلمات . وليس هناك شك فى أنه يعتبر عرضاً ، إنه استعراض ذو محتوى وله رسالة ولكن هل يعد مسرحا ؟

وعلى مدى التاريخ شهدنا عروضاً كاستعراضات ذات نصوص مرتجلة يعنى لا نص مسبق : التمثيل الصامت وكوميديا الفن و"الخيمة" المكسيكية إلخ. كل هذه عروض والقضية لا تكمن فى أنها لا تستخدم اللغة وإنما هى تقدم عروضاً غير ناشئة عن نص مكتوب ، إنهم يرتجلون اللغة. حسناً ، وإنما لأى مدى يرتجلون ؟ أو لأى مدى يكون النص سابقاً على العرض ؟ مع أنه غير مكتوب فى ذهن الممثلين ؟ بصورة مؤقتة اعتادت أن تحتفظ به الشخصيات نفسها "بنطالونى وأرلكينو وكولومبينا" أو مثل تلك الأعمال التى تعرض شخصيتين كوميديتين يكون دورهما (وأحيانا يكون الاسم : أوجست) محدداً مسبقاً ، أحدهما يلعب دور الذكى والآخر يكون هدفاً للسخرية والخداع - إلخ ... حتى العقدة تكون معروفة مسبقاً . ويكون الارتجال هنا مقصورا على حرية اختيار الأشكال والعبارات، ولكن هذا النوع لا يتيح حرية اختيار الموضوعات أو العلاقات أو السلوكيات، لأن حل العقد يكون أيضاً جاهزاً بشكل مسبق : دائماً ما ينتهى العمل بانتصار الشخصية نفسها. فالارتجال على المسرح إما أن يتجدد كل يوم أو أنه يحدث الارتجال فى اليوم الأول ثم يصبح فى الأيام التالية سيناريو تكتيكي. ويفسر ب بروك P. Brook فى (الفراغ الخالي. فنون وتقنية المسرح) أن مسرح الرويال

شكسبير Royal Shakespeare Theatre قدم عملاً عن موضوع بالإضافة إلى معاصرته فقد شغل اهتمام الجمهور وهو : حرب فيتنام . لم يكن هذا العمل مدرجاً ضمن الجولة التى قام بها المسرح وإنما خص به لندن فقط على اعتبار أن جمهور هذه المدينة هو الأنسب لمشاهدة هذه التجربة. وكان من الأفضل ألا تعاد هذه التجربة الارتجالية، وإنما أدرجت ضمن عروض الفرقة مما يعنى تكرارها وبالتالى فإنها فقدت التلقائية وفقدت كونها مسرحاً تجريبيا.

الوضع نفسه يتكرر عملياً فى ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، فإن بيراندللو المؤلف ذا الإحساس الشديد بقضايا الإبداع المسرحى يقوم بعرضها بلا نص على أنها مشكلة عويصة ليس لها حل مثل الإمكانيات المتطرفة أو أصل الخلق الإنسانى، وهى قضايا تبدو بيزنطية لن يكون لها حل نظرىٌ مهما كان لأنها ببساطة لم تحدث فى الواقع. وهذا نستشفه فى الحوار التالى :

- هل تريد ارتجال عمل مسرحى هكذا ببساطة ؟

- نعم ، مثل كوميديا الفن .Comedia del Arte

- إنه لشئ لم أسمع به من قبل ! هل يمكن اختزال المسرح فى هذا الشئ ! (ص ٧١).

- ويبدأ التجريب عند بداية الفصل الثانى ، حيث يوجه المخرج أوامره للملقن:

- واصل المشاهد مع مراعاة تثبيت العبارات . على الأقل أهم العبارات (...) بعد ذلك سيؤدى كل واحد الدور المكتوب له" (ص ٧٥) (بيراندللو) مسرح، جوادارام. مدريد عام ١٩٦٨م)، يتطلب المسرح دائماً وحدة فى المعنى ، بإيقاع قوانين التماسك والاحتمال ، بين الوحدات الجزئية التى تحمل معان خاصة: فى الشخصيات والآراء والعلاقات والتحولات والحوارات ...

إن وحدة المعنى ، التى تختلف من قراءة لأخرى من عرض لآخر تسمح باختصار العمل كله فى عبارة واحدة . وإذا كانت هذه العبارة ملائمة (لا يهم هنا إذا كانت حقيقية أو زائفة فكلها قيم لا تمت بصلة للأدب) فسوف تتيح فهم جميع أجزاء العمل . فلو اختصرنا هاملت فى عبارة "عرض الشك على خشبة المسرح" فالنقد يمكنه تحليل ذلك فى مختلف أجزاء الحوار أو الشخصيات أو فى علاقات هاملت - يحكم ، أو الملك - يحكم ، إلخ ... بالشكل الذى يضع صياغة لهذا الشكل . ومن هذه الوحدات نستنتج الأسباب التى جعلت الشخصيات تعانى من الشك : تطرف فكرى أو طبيعة تأملية أو عقدة أوديب... إلخ، وبالتالى يكون هناك تفسير للمحتويات الجزئية وللمعنى الإجمالى لعمل شكسبير . ولو أردنا البحث عن عبارة تلخص عملاً بلا منطق واضح مثل المغنية الصلعاء، واقترحنا مثلاً "الحوار المسرحى يمكن أن يكون لا معقولا بمظاهر منطقية" فإن بعض الجمل سيكون لها معنى مثل الحوار اللامعقول - بين عامل المطافئ والسيدة سميث - الذى يجب أداؤه بعنف حسب توجيهات المؤلف.

"أين المغنية الصلعاء ؟

- تمشط شعرها كعادتها".

نجد هنا أن الحوار يدور بشكل لغوى سليم جداً : سؤال يتعين إجابة . السؤال الذى طرحه المشاهد منذ اللحظة التى وقعت عينه على عنوان العمل، والإجابة التى تبدو غير معقولة تكتسب المنطقية لو أخضعناها للمعنى الذى اقترحناه.

إن النص ليس - أو على الأقل لا يقتصر على مجرد لعبة لتساؤلات وإجابات مرتبطة بمنطق مباشر. إنه "معني" ينشأ عبر الحوار خلال العرض أو أثناء القراءة وخلال زمن العمل (ليس سابقا عليه مثل بعض الأشكال الأدبية الأخرى كالحكاية)، وهنا المعنى موجود سواء فى الأعمال ذات النصوص أو تلك التى يسمونها "ارتجالية" على غرار كوميديا الفن .Comedia del Arte

وهناك أشكال أخرى من الارتجال التى قدمتها بعض الفرق المسرحية التقدمية (على الأقل تقدم نفسها كذلك) مثل مسرح ليفنج Living Theatre وفرق أخرى تقلده ، وكان خطتهم عبارة عن نحت تمثال مخالف للواقع. واقتصر الارتجال على بعض العبارات التى يتفوهون بها دون المساس بالمعنى الذى لازم العمل منذ بدايته.

وأخيراً نشير إلى الاتجاه الخاص بإلقاء النص، ونذكر محاولة بيكيت "فصل بلا كلمات" . ففى هذه الحالة قام الممثل بتأدية العرض دون أن ينبس ببنت شفة

ولكن كانت هناك كلمات كثيرة قيلت فى توجيهات الحركات والإيماءات والمواقف والأشياء... إلخ والمأخوذة من "النص الثانوي" الذى هو توجيهات المؤلف. ومن الممكن للممثل الذى يؤدى هذا الدور القيام بمزيد من الإيماءات أو من الحركات المشار إليها، ولكن ذلك ينطبق أيضاً على كل العروض فى أى مسرح.

باختصار فإنه ما لا جدال فيه أن الاستعراض المسرحى يحتوى على حقيقتين هما النص / العرض وأن العلاقات التى يمكن أن تقوم بينهما شديدة التباين، وتعتمد على المفهوم الذى يمكن تبنيه عن العرض النظرى، لأننا أثبتنا أن النص موجود دائماً بشكل أو بآخر كـ "معنى" وأيضا موجود تحت أشكال حوارية محددة. ومع هذا علينا الاعتراف بأنه لو أن الاتجاهات "الحديثة" التى ترفض النص متطرفة ولا تراع حقيقة الأشياء فإن لها مبررها إذ كانت رد فعل على بعض الأشكال النقدية والمسرحية التى كانت تختزل القضية فى النص وحده. المسرح هو بالضرورة نص كما أنه عرض افتراضى أو فعل.

وقد نشأت سيميولوچيا المسرح من الاعتراف بهاتين الحقيقتين وتهدف إلى دراسة كل الرموز بجميع الأشكال التى تقدم داخل العرض. إذ أكد إى . موكاروسكى I.Mukaroski عام ١٩٣٧م فى مؤتمر الفنانين المسرحيين التقدميين، أنه حانت اللحظة التى وصلت فيها قوانين العمل المسرحى إلى التحرر من التبعية بحيث إن التوتر والتجاذب الذى يحدث بينها على المسرح اختفى وأصبح يتم التعبير عنها بكل حرية.

وبعد ذلك بأربعة أعوام أكد الكاتب نفسه فى محاضرة "عن الحالة المعاصرة للنظرية المسرحية" فى نادى أصدقاء المسرح ، بأن المسرح يكتسب المعنى ليس فقط من اللغة وإنما أيضا من خلال مبادئ سيمولوجية أخرى تبرز بشكل أساسى من خلال الحركة الديناميكية للعرض وهى فى مجموعها (أ) النص الدرامي. (ب) الفراغ. (جـ) الممثل . (د) الجمهور.

وأشارت المدرسة البولندية لسيمولوجيا المسرح أيضاً إلى ضرورة الوضع فى الحسبان كل القوانين المسرحية والعلاقات القائمة بينها بغية الوصول إلى فهم العمل إجمالاً ، كوحدة فنية تخضع فيها الأجزاء للكل وذلك حسب المبادئ البنائية الموجودة فى قواعد السيمولوجيا.

ويتركز هدف السيمولوجيا فى اكتشاف معنى العمل إجمالاً ليس فقط مدلول أو معنى النص.

وقد اتفق جميع النقاد السيمولوجيين على أن المسرح يستخدم قوانين كثيرة بشكل متزامن. علما بأن الحكاية تستخدم مختلف القوانين أيضا، ولكنها تتركز فى النظام اللغوي. والعرض ما هو إلا بعث الحياة فى رموز لغوية وديكورات وأشياء ... إلخ . فبينما يعمل كاتب القصة على وصف شخص يتألم من رأسه "العيون والفم ووضع الرأس والجذع والذراع، وكلها إشارات تصويرية من السهل ترجمتها (بيريس دى أيالا Perez de Ayala فى بيلارمينو وابولونيو Bilarminoy Apolonio) ويضع كل هذه الأشياء فى محيط يوصف ببعض

الأغراض مثل (منفضة سجائر فاخرة، وقنينة كونياك فرنسى ... إلخ، فى الوقت الذى يصف فيه القصاص ذلك فإن الدراما تضع الممثل فى هذا الحال على الخشبة ، ويطلع المشاهد على جميع الأغراض المحيطة به، ويسمع التأوهات ، ويرى تعبيرات آلام الجسم ويفسر إمكانيات عدم التواؤم بين الكلمات والإيماءات أو بين الكلمات والأشياء ... إلخ.

وبينما تخضع الحكاية للكلمة المنطوقة فقط التى تتبع قوانين التتابع التى يفرضها نظام الإشارات فإن المسرح يستخدم أنظمة إشارية أخرى (إشارات الأشياء) التى تسمح بإمكانية التزامن مع النظام اللغوى بحيث تكثف الرسالة المرجو إيصالها للمشاهد.

إن الكلمة التى تمثل كل شئ فى الرواية يمكن اقتصارها فى المسرح على مجرد إشارة لموقف أو لسلوك جاء على ذهن المؤلف كى ينقل الممثل إلى حالة من الاندماج أثناء الأداء ، فلو أن شخصاً يستخدم كلمة "ألم" هذا يعنى أنه يتألم ويمكنه التعبير عن ذلك بكثير من الإشارات التى يمكن للمشاهد أن يلتقطها معاً ويفسرها بأنها حشو زائد لمحتوى كلمة "ألم".

وبشكل عام تتم الحوارات على مراحل قصيرة نسبياً ، إذ إن الحوار الطويل - هناك استثناءات - يبدو بعيداً بعض الشئ عن المسرح ، ويحاول بعض الكتاب إيضاح المعنى والنوايا عن طريق النص الثانوى بإيضاحات مسرحية حول الإيماءات والحركات والأوضاع الجسدية التى تصاحب الكلمات حتى تمنحها

التـأكـيـد الملائم. والمدهش مع ذلك ، إن أفـضل الكتـاب لا يلجـأون إلى هذه الإشارات إلا فيما ندر ، ربما يعود ذلك لاعترافهم بأن النصائح لا تجدى لأنه لو تم فهم النص بمعناه الإجمالى فإن الطريقة الوحيدة المؤدية للنطق الصحيح والإيماءات والحركات والمواقف المصاحبة للمشهد تتركز فى المعايشة المسبقة للقضية نفسها التى تشير إليها الكلمات . ولقد كانت إعادة المعايشة هذه بمثابة القاعدة التى ارتكز عليها منهج ستنسلافسكى Stanislavski والتى أثرت فى تشكيل الممثلين طوال القرن العشرين. فالممثل الذى يلتصق كثيرا بالنص – بالكلمة – يمكن اعتباره متفقاً عليه، أما الذى يؤدى دوره اعتماداً على تجربة خاصة به فمن الممكن ألا تتفق تجربته مع العمل ، ولكن الممثل الذى يستطيع أن يخلق بداخله حالة نفسية تشبه الحالة التى يجب على الشخصية تأديتها فإنه سوف يتبنى الإيماءات والإشارات بطريقة أكثر ملائمة.

يحكى ب. بروك P.Brook فى (الفراغ الخالي) فن وتقنية المسرح. بننسولا . برشلونة عام ١٩٧٣م) أنه راح يقرأ فقرة عن شخصية كونيرل Conerela دون أى إشارة إليها، والتى تصف فيها حبها للملك لير : "أحبكم أكثر مما تعنيه الكلمات ، أكثر من نور عيوني، أكثر من الفضاء وأكثر من الحرية وأعلى مما يمكن تقييمه ، غنى أو غريب ، ليس أقل من الحياة التى وهبنا الله إياها، ومن الصحة والجمال والشرف ؛ أحبكم أكثر من أى طفل، أحب أباءه ولا أى أب كان محبوباً . إن حبى لك يجعل التشجيع فقيراً والخطاب غير كاف. أحبكم أكبر من أى شئ يمكن مدحه والثناء عليه". هذه الفقرة التى تمت قراءتها ببساطة وبلا توجيهات تبدو

مليئة بالبلاغة والجمال، ولكن عندما يُعرف العمل والسلوك التالى "لكونيريلا" سوف يتغير الوضع، سيكون هناك ميل للقراءة محاط بجو ملعون يطغى حتى على الأداء الصوتى، وبالطبع على الإيماءة وكل أجزاء الجسم وذلك فى محاولة لإبراز القيم الأخلاقية القابعة فى أحداث كل أعمال شكسبير.

إن تبعية قوانين المسرح للمعنى الإجمالى للعمل الدرامى إلى جانب استقلالية كل منها كنظام نوعى للإشارات مع ما يترتب عليها أيضاً من استقلالية تتيح كفاءتها لإتقان وإيضاح وتعزيز الرسالة. هذا ما يجمع عليه النقاد السيمولوچيين، ومن هنا يبدأ تحليل مختلف أنظمة الإشارات اعتماداً على مجموعة النقاط الذاتية التى تتشكل منها. ومن أجل هذا السبب يرفض النقد معارضة "النص" / "العرض" لأنه موضوع خارج نطاق الجدل وإنما هما متكاملان وأنهما من مصادر تعزيز الرسالة نفسها.

ويتضمن النص - افتراضياً - العرض سواء أكان الأداء كافياً لرسم صورة كاملة للعمل أم غير موجودة أم قليلة. وإذا تم فهم كلمات النص باعتبارها إشارة لمعايشات متنوعة، فإن نقص أو انعدام الإشارات يترك مساحة أكبر لإبداع الممثلين، ولكن من المهم التركيز على أن محتويات كلمات النص الأصلى تتطلب أداء بعينه، وذلك عندما تكون هناك كلمة تدل على الألم فإنها تتطلب علامات للألم وإشارات ملائمة حتى لو لم يحددها النص طبيعة الإشارات، وما إذا كان ضرورياً استخدام هذه الإشارة أو تلك.

ونوجز هنا ما طرحناه حول الدروب التى يكتشفها النقد السيمولوچى مبدئياً فى تحليل العمل الدرامى من منبع النص ومنبع العرض تاركين جانبا الاعتبارات الأخرى الموازية التى يمكن تناولها والخاصة بالوحدات اللغوية كالشخصيات والآراء... إلخ. ونعرض النقاط التالية :

١- يسمح النص المسرحى بافتراضية العرض ، على خلاف بقية النصوص الأدبية، ويستخدم كنقطة انطلاق غير محددة وكونها تقود إلى بقية الأنظمة الإشارية التى يجب معاصرتها للعرض.

٢- هناك سلسلة من الإشارات الناشئة من النص ، تتكامل بشكل تصاعدى حتى تصل فى الاستعراض الإجمالى للعرض المسرحي.

٣- إن النص الأصلى يتضمن معنى محدداً ينظم القراءة ليجعلها تتخذ شكلاً متماسكا.

٤- إن التعديلات فى نطق الكلمات التى تضاف عند قراءة النص يمكنها أن تبرز جانباً أو أبعاداً أخرى وذلك إذا تمت القراءة بسرعة أو بنغمة أو بقصد مهين... مفسرة المعنى "المحايد" الذى يمكن أن تتضمنه الكلمات المكتوبة. ويعتبر مثال بروك Brook حول نص جونيريلا كافياً لتأكيد ذلك.

٥- تساهم الإيماءات والأوضاع الجسدية كذلك فى إبراز أو إخفاء معانى الكلمات وذلك لتأكيد المشهد ، مثلما رأينا فى نص هاملت : كلمة "ملك"

أضيفت إليها إشارات ملكية مثل المشى بخيلاء، وحمل الدرع الملكى، وعصا القيادة أو تكرار الإيماءة الملكية فى عقد الحاجبين ... أو بقصد اعوجاج المعنى عبر الإيماءات المختلفة لحركات الأقدام والأيدى والوجه والنظرات ... إلخ كالتى يمكن أن تحدث عندما تتلو "جونيريلا" كلمات عن المودة، وتؤدى سلوكا ملعونا ومشاعر جهنمية.

إن الأنواع الإشارية المذكورة سالفاً: اللغوية والإلقائية والإيمائية يمكن تحقيقها من خلال قراءة العمل دون الوصول بالضرورة إلى العرض داخل فراغ مسرحي.

٦- مما لاشك فيه أن الحركات، وبالتبعية المسافات بين الممثلين لها قيمة دلالية . فالتقارب والتباعد هو دراسة العلاقات بين الممثلين باعتماد على قياس المسافة، بينهم وأشار إى . تى هول E-T-Hall فى مقال بعنوان (Le langage silencieus, La dimentión cachée) إلى القيمة الثقافية والسيمولوچية لهذه المجموعة من العلامات ، مضيفاً بذلك قانوناً جديداً يجب تطبيقه على المسرح.

٧- الهيئة والملابس والمكياچ تمثل مجموعة من العلامات التى يمكنها إضافة حالة واقعية أو رمزية . فالرسالة يمكن تحقيقها من خلال رمز لشئ.

٨- يمكن للأغراض الموجودة على خشبة المسرح أن تخلق جوا بعينه يحمل معنى فى حد ذاته. فعندما يرتفع الستار وقبل ظهور الممثلين ويبدأ العرض، فإن الخشبة تمد المشاهد بعلامات تساعده على تصور العمل.

٩- وبالنسبة للضوء والصوت فإلى جانب أنهما يساهمان فى خلق جو ما، فإن لهما وظيفة الحدث الفوري. فالظلام والموسيقى المهيبة تتيح جوا يتلاءم مع عمل محدد ليس غيره. هذا يعنى أن هذين النظامين يتمتعان بالذاتية ، فهما معبران فى حد ذاتهما إذ يقدمان للمشاهد جزءًا من الرسالة.

إن التقدم الذى أحرزه النقد السيميولوچى حتى الآن كان كافياً للإشارة إلى أهدافه. ومع ذلك يجب الاعتراف بأن الطريق لا زال طويلاً.

تحديث المسرح في القرن العشرين *

١ ـ المسرح والعرض :

جرت العادة على أن تجرى دراسة المسرح من خلال مجالين : النقد والنظرية الأدبية ، التى تدرس النص المسرحى كواحد من الأنواع الأدبية أو تدرس الممارسة المسرحية التى من البدهي - بشكل أو بآخر - أن تفسر المعنى المقصود من العمل لعرضه على الخشبة باستخدام إشارات ذات أنظمة متباينة.

كلا المجالين مجهولين بشكل عام تبادلياً، "فرجال المسرح" يعتبرون النقد الأدبى للنص "أكاديميا" ، "جامعيا" ، "نظريا"، أو باختصار بعيداً عن الحقيقة وليس له علاقة بالممارسة وبلا طائل. كما أن البحث الأدبى تخلى عن الخبرات التى يمكن اكتسابها من العرض على المسرح، لأنه يعتبر القوانين غير - اللغوية المشاركة فى العرض ذات قيمة ثانوية. ومن هنا كانت أسباب المواجهة التقليدية بين النظرية والممارسة.

أبرز النقد السيمولوچى علاقة مميزة للمسرح يختلف بها عن بقية صنوف الأدب ، وهى توافق مختلف القوانين فى العرض المسرحى، وأكد على ضرورة دراسة القيم السيمولوچية : الشكل الذى تحوز به علامات المنصة على قيمة

---

*محاضرة القيت فى خيخوت Gijon في السادس من يوليو عام ١٩٨١ ضمن حلقات الصيف الدراسية التي تنظمها جامعة أوفييدو Oviedo.

دلالية والطريقة التى تقوم عليها العلاقات بينها. وقد وصف رولان بارت R-Barthes المسرح بأنه "تعدد أصوات إعلامي" و"كثافة العلامات" لأنه بإمكان المسرح أن يجعل العديد من الأنظمة العلاماتية ذات معنى وبطريقة تزامنية : المشاهد يستمع الحوار، ويرى الديكور، ويتابع حركات وإيماءات الممثلين، ويعمل على ترجمة كل ذلك داخل وحدة دلالية. ذلك لأن الأنظمة العلاماتية المشتركة فى العرض متعددة فعلاُ، فقد بلغت حسبما أشار تاديوش كوفران Kowzan ثلاثة عشر. يمكن ترتيب أهمها فى ثلاثة أقسام (ا) التى تسهم فى إبراز التصوير الجسمانى للممثل : إشارات إيمائية وحركية (إيماءات، تعبيرات جسدية ، حركات ، ومسافات) وإشارات لفظية (الإيقاع ، النغمة ، الترنيم وغيرها من الصور الصوتية التى تمكنه من الإبطاء أو التعجيل أو التغيير فى شكل ما يقوله) (ب) الأشياء الموجودة على الخشبة (ديكور وإضاءة وصوت) (جـ) النص الذى يقال بصوت حى، والذى يتمتع بمعنى إشارى ومعنى فى العمل وصور ملحقة به تماماً مثل أى تعبير لغوي.

ولقد انصب اهتمام النقد الأدبى على النص ، متجاهلاً بقية الأنظمة العلاماتية الأخرى التى يكون لها معان بالعرض. ولكن مع نهاية القرن التاسع عشر بدأت تظهر أصوات ضد ما أسموه استبداد النص.

وبلغ الأمر بناقد مثل إدوارد جوردون كرايج Edward Gordon Craig مجدد المسرح الإنجليزى إلى حد التأكيد فى كتابه الشهير "فن المسرح" بأن "المسرح ليس له أية علاقة لا من قريب ولا من بعيد مع المؤلف ومع الأدب".

وفى عـام ١٩١٥ م نشـرت العـديد من المجـلات "الإعـلان الفنى الأول لمسـرح المسـتقـبل" الذى أشـار إلى غـزو العـديد من العـناصـر المسـرحـيـة الجـديدة، وإلى استخدام أكثـر اتسـاعا للضـوء والفراغ والحركة ، ولمح إلى "رسم هندسى معمارى مجرد لمستويات مسطحه وأحجام".

وفى عام ١٩٣٦ م نشر "أرتود" "المسرح وقرينه" الذى جمع فيه براهـين وحجج معارضة النص، ونصح بتمييز وتقييم أى نظام علاماتى مسرحى آخر. لقد كانت المواقف فى غاية التعارض، ووصل الأمر إلى تجاوز حدود المنطق، وبلغ حد تبادل الشتائم واللعنات. وقد استخدم "أرتود" فى هجومه على النص تعبيرات فى غاية الشدة: سوف نتخلى بذلك عن خرافة النص وعن دكتاتورية المؤلف"، "إن تدمير اللغـة لبلوغ الحيـاة هو ابتكار أو إعـادة ابتكار المسـرح" إذ إن "المسـرح الذى يجـعل العرض والإخراج ، أى كل ما يعتبر نوعياً مسرح، إذا ترك كل ذلك خاضعاً للنص، فهو مسرح للحمقى والمجانين والشواذ وعلماء النحو وعمال المحلات ومناهضى الشعر والوضعيين ، يعنى مسرحاً غريباً".

لقيت هذه القيم الجديدة ترحيباً إذ خدمت مصالح المسرح كاستعراض وبالتالى صعد نجم المخرج الذى بات يلعب دورا هاماً وبارزاً ، وأصبح مسئولاً عن كل أنظمة العلامات المسرحية ، وهى المكانة المميزة التى كان يحتلها الكاتب حتى هذا التاريخ. وقد كانت المهمة معقدة ويشرحها إى. ميرلاس I. Mirlas بوضوح فى كتابه أرتود والمسرح الحديث Artaud y el teatro moderno.

وتبنى النقد الأدبى بعضاً من هذه الأفكار وعلى الأخص فى بولندا وإيطاليا. حيث أكد أو. زيتش " O.Zich، العمل المسرحى يوجد فقط عندما يعرض على المسرح" بمعنى أن النص يلعب دوراً مع بقية عناصر الأنظمة العلاماتية خلال العرض، ويعترف جيرزى جروتوفسكى Jerzy Grotowsky فى (نحو مسرح فقير. القرن الحادى والعشرين، عام ١٩٨٠ م، المكسيك) قائلا "بالنسبة لى، كمبدع مسرحي، لا تهمنى الكلمات وإنما يهمنى ما نفعله بتلك الكلمات، وهو بعث الحياة فى الكلمات الميتة للنص". من الطبيعى أن يكون هذا رأيه فهو يعمل "مخرجاً مسرحياً" ولكن من المحتمل أن يكون هناك رأى آخر لدى الكتاب لأن مهنتهم هى كتابة النص.

ويؤكد النقاد البولنديون دائماً على ضرورة أن نضع فى الحسبان جميع القوانين المسرحية والعلاقات التى تربط بينها للوصول إلى فهم العمل إجمالاً كوحدة فنية متكاملة. وهذا معناه أنه يشجع الدراسة السيمولوچية للمسرح التى تسعى إلى اكتشاف مدلول العمل كوحدة واحدة ليس فقط مدلول ومعنى النص.

وفى عام ١٩٣٧ م أكد إيان موكاروفسكى Ian Mukarowsky فى مؤتمر الفنانين الدراميين التقدميين بأنه آن الأوان لتحرير القوانين المسرحية من التبعية والتوتر فيما بينها حتى تعبر عن نفسها بكل حرية. وأشار بعد ذلك بأربعة أعوام فى نادى أصدقاء المسرح ضمن محاضرة "عن الوضع المعاصر لنظرية المسرح" إلا أن المسرح يكتسب المعنى ليس فقط من اللغة المكتوبة وإنما أيضا من خلال

مبادئ سيمولوچية أخرى تبرز بشكل أساسى من خلال الحركة الديناميكية للعرض (أ) النص الدرامى (ب) الفراغ (جـ) الممثل (د) الجمهور. وهذا معناه أن النص أصبح يمثل مستوى أهمية الفراغ المسرحى نفسه والممثل والجمهور.

هذا الموقف نفسه تبنته "إى سلاونسكى" فى محاضرتها التى ألقتها فى الحوار الدولى لجامعة لوبين الكاثوليكية (بولندا) . حيث ترى أن جميع مستويات العمل لابد أن تلعب دورا للوصول إلى وحدة العمل (أ) الحدث الدرامى (ب) الشخصيات (جـ) الزمن والفراغ (د) العالم الشعرى للدراما (هـ) المستويات السمعية والبصرية للخشبة (و) اللغة الدرامية . كل مستوى من هذه المستويات له مشاكله النوعية، ويجب تحليلهم جميعاً باتباع منهج التحليل نفسه، والنص ليس إلا أحد المستويات، وبالتالى لا يجب أن يتمتع بأى ميزة عن بقية العناصر الأخرى، ومع ذلك يمكننا ملاحظة أن جميع العناصر التى ذكرتها الكاتبة باستثناء "المستويات السمعية والبصرية للخشبة توجد داخل النص، ويتم تأديتها فيما بعد على الخشبة حتى الضوء والصوت فإنهما بالفعل موجودان ومشار إليهما افتراضياً داخل النص.

أما فى إيطاليا فقد بدأت الأفكار السيمولوچية تطل على المسرح منذ عام ١٩٦٥ م. وهناك العديد من المقالات عن المسرح لـ روسى - لاندى Rossi-Landi الذى عندما أشار إلى "الأساليب المسرحية" رفض أى شكل من أشكال التمييز للنص عن بقية عناصر العرض. وفى عام ١٩٧٥ م نشر ج بتيتينى G.Bettetini عمل ، ترجم إلى الأسبانية ، بعنوان "إنتاج معبر وعرض على

الخشبة Producción significante y puesta en escena (G. Gili, Barcelona 1977)وهو عبارة عن رؤية تضم مجمل القضايا السيمولوچية المسرحية.

وبطبيعة الحال فإنه يجب إيضاح رؤية "كريج" أو شتائم "أرتو" أو الأفكار المنتقاه التى استقاها النقد السيمولوچى من خلال صراع أطراف القضية وأدخلها فى مناهجه وأنظمته، إنها أفكار يبررها واقع الحال أو أنها من المنظور المنهجى ملائمة لفهم أفضل للمسرح باعتباره إبداع أدبى وعرض مسرحي.

فى بداية الأمر سوف نزيح الإهانات والشتائم جانباً فليس لها أى تأثير فى القضية. وسوف نتحقق من فكرة المساواة بين النص وبقية عناصر العرض، أو ما إذا كان هناك معنى لتفوق مخرج العرض على كاتب النص لأن ذلك ربما يكون جرياً وراء موضة ، أو مصالح ، أو أفكار سائدة أو أنها مجرد رد فعل غاضب على الأوضاع السابقة.

يشير چى . أوروتيا J. Urrutia فى ("من إمكانية المستحيل فى النقد المسرحى ومن المطالبة بالنص المسرحي"، فى سيمولوچيا المسرح ، برشلونة بلانيتا عام ١٩٧٥ م). يشير إلى أن تميز النص مقابل بقية عناصر العرض الأخرى تجئ نتيجة ثبات النص واستمراره ، أما بقية العناصر الأخرى فهى قابلة للتغيير والتحريك من عرض لآخر.

بيد أن هناك أسباباً أخرى : إن النص يسبق العرض وملاصق له سواء فى شكل الحوار (النص الأساسى حسب انجاردن Ingarden) أو فى العلامات

المسرحية التى تترجم التوجيهات (النص الثانوي). فالنص ثابت وسابق بينما العرض قابل للتغيير ويلى النص.

ويبقى لنا نص هاملت كدليل حاسم (مع أن النقاد التاريخيين أثبتوا وجود سوابق عديدة للموضوع) فهو لا يزال يطبع على مر القرون . وهناك سلسلة من العروض البارزة مثل : القوة المفرطة لهاملت ، للمسرحى ل. أوليفير ، هاملت الرومانسى لـ مرتين هارفى ، الأمير الضعيف الحاقد د هـ . ب ايرفنج ، الإحساس العميق بالألم الذى عاشته ساره برنارد Sara Bernardt، علما بأن كل هؤلاء لم يخرجوا عن نص شكسبير بنغمات تتخذ شكلاً أو آخر أو بإبراز بعض الأفكار أو بإضفاء نوايا أو بإخفاء تأكيدات أو باستخدام إيماءات تتلاءم مع الأفكار الخاصة بالشخصية. ولكنها كانت دائماً رؤى مختلفة للشخصية نفسها المعذبة والمتألمة للشخصية التى رسمها شكسبير فى النص. لم يحدث أن تغير النص فى أى عرض من العروض وهو الأمر نفسه بالنسبة "لدون كيشوت" التى عرضت دائماً مثلما كتبها ثربابتس . قد يتغير أسلوب العرض على المسرح كما تتغير إمكانيات استخدام الإضاءة والصوت والإيماءة والديكور وتتغير منافسات القراء والمشاهدين من خلال القراءات والتفسيرات ، ولكن يبقى العمل على شكله كنص.

من الملائم ، فى بعض الأحوال ، التأكيد على بعض النظريات أو رفضها إذا اتخذت أوضاعاً متطرفة ، وبالتالى فإنه إذا كان النص أو العرض يتمتع أى منهما

بقيمة تزيد أو تنقص فإن طرح النظرية سيكون له ناحيتين، أولها : هل من الممكن إيجاد عمل بلا عرض ؟ وثانيهما : هل من الممكن إيجاد عرض بلا نص ؟ . الافتراض الأول سيكون بمثابة اختزال العمل المسرحى فى النص وفى القراءة ، هذا الأمر يسرى على جميع الأعمال المعروفة سواء فى ذلك التى عرضت أو التى لم تعرض. ويمكن التأكيد على أن النص بهذه الطريقة ليس عرضاً ، هذا حقيقى ولكن هل هناك احتمالية للتأكيد على أنه ليس مسرحاً ؟ ، هل النص المسرحى لا يتضمن العرض افتراضياً برغم كل الفروق الممكنة؟ . مما لا شك فيه أن المسرح يكتب لكى يعرض ، وأن النص لا يصل إلى قمته على الخشبة ، وإنما مثلما أكدت آن. أبرسفيلد فى (Lire le téatre) بأن خاصية المسرح توجد فى النص . فليس كل قراء المسرح لديهم "المهارة المسرحية" لتصور العمل ، ولا يتمتع جميعهم بالقدرة اللازمة على التخيل لعمل عرض وهمى فى مخيلتهم ، ولكن النص يحتوى على الإشارات الكافية للعرض على المسرح مع مساحة واسعة للتغيير.

أما بالنسبة للقضية الثانية : هل من الممكن إيجاد مسرح بلا نص ؟ ويجيب على ذلك ل. بيراناللو فى عمله "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" ويسأل الممثلون المخرج بطريقة مباشرة، ولكن

- أتريد أن نرتجل المسرحية ، هكذا ببساطة ؟

- نعم ، مثل كوميديا الفن . Comedia del Arte

- إنه ما لم نسمع عنه من قبل ! هل يمكن اختزال المسرح فى ذلك ! صـ ٧١
ويبدأ التجريب عند بداية الفصل الثانى حيث يوجه المخرج أوامره للملقن.

- واصل المشاهد مع مراعاة تثبيت العبارات. على الأقل أهم العبارات (...) بعد ذلك سيؤدى كل واحد الدور المكتوب له صـ ٧٥ .

وتبقى أعمال بيراندلو هكذا : شخصيات عاشت الدراما من قبل وتعيد أحداثها فقط على خشبة المسرح ، وفى كوميديا الفن الشخصيات هى هى دائماً (أرلكين وكولومبينا وبنتالون Arlequin, Colomnina, Pantalón) ودائماً تلعب الأدوار نفسها. ويقتصر الارتجال فى النص على حرية اختيار الأشكال وليس الموضوعات إذ إن الأحداث والعلاقات وحتى النهاية محددة مسبقاً. والارتجال على المسرح ليس فيه شخصيات جاهزة مسبقاً ، فهى إما تتجدد كل يوم أو أن الارتجال يكون فى اليوم الأول فقط للعرض، ثم يتحول إلى نص أو على الأقل نص سيناريو.

ويحتوى النص دائماً على وحدة فى المعنى تصب فيها حسب قوانين الاحتمالية كل العناصر الجزئية : الشخصيات والأحداث والعلاقات.

وبإمكان وحدة المعنى السماح باختصار العمل كله فى عبارة واحدة ، بحيث إنه لو كان متماسكاً ومنطقياً يتيح فهم كل التفاصيل الأخرى ، ولو كان لا معقولاً أو لا منطقياً فإنه أيضاً يشرح كل التفاصيل .. فالإجمالى اللامنطقى نحاول أن

نبحث له عن عبارة عامة تلخص عملاً منطقياً، هاملت "عرض الشك على الخشبة" والنقد يبحث عن أسباب هذا الشك : إذا كان نتيجة تطرف فكرى أو طبيعة تأملية أو بواعث غير واعية ... الخ . وتظل أعمال شكسبير تعرض دائماً بشكل متماسك ذى معنى ، ويمكن أن تكون المعانى متعددة لأن الإبداع الأدبى متعدد التكافؤ بطبيعته. ولو أردنا البحث عن عبارة تلخص عملاً دون منطق واضح مثل المغنية الصلعاء : "الحوار المسرحى يمكن أن يكون لا منطقى بمظاهر منطقية" . إذ نجد شخصية عامل المطافئ يتساءل فى إحدى لحظات العمل ، "بحدة" حسب توجيهات النص : "- وأين المغنية الصلعاء؟" فتجيب سيدة المنزل بكل رصانة لتهدئة حالة التوتر "تمشط شعرها كعادتها" . الحوار لا معقول والموقف أيضاً لا معقول، ولكنه خاضع لقوانين المسرح، ويحمل المعنى فى مجمله. المسرح إذن ليس مجرد أسئلة وإجابات يدلى بها الممثلون، إنما هو معنى نشأ قبل أداء العرض حتى العروض التى ليس لها نص تحمل هذا "المعني" مثل كوميديا الفن الإيطالية.

وباختصار فإن النص يعتبر فعلاً أدبياً يتحول إلى استعراض خلال عرض على الخشبة.

٢- الشخصية .

هيا بنا نرى الآن ماذا يحدث عن ذكر "الشخصية فى ذلك المسرح الحديث المثير للجدل" .

بالطريقة نفسها التى طرحت فيها قضية النص والعرض ، ومسألة أسبقية "المعنى" على المعنى الذى يبدو من خلال الممثل والديكور والجمهور فقد ثار الجدل نفسه -وأحياناً الرفض حول جميع العناصر والوحدات التى حددها النقد الإيطالى ودرسها، وعلى الأخص حول صلاحية "الشخصية" كوحدة لمعنى وبناء العمل.

كانت فكرة "الشخصية" على مدى تاريخ الأدب وخاصة فى الحكاية والمسرح الواقعى مقبولة كعامل أساسى ولا غنى عنها ومحددة تماما فى كنهها وحتى فى تعديلاتها بحيث إن أى تطوير تجريبى كان محددا داخل الإطار الذى تسمح به "صفة" هذه الشخصية . وكانت هوية الشخصية سواء فى الرواية أو المسرح تمثل القاعدة الرئيسة فى الإبداع وكانت تتيح سواء للقارئ أو الناقد كياناً ثابتاً للدلالات والعلاقات داخل العمل. كما كانت أيضاً بمثابة المعيار الحاسم للحكم على قيمة القصاص أو الكاتب المسرحى اللذين كانت تتركز أهدافهما الأساسية فى "خلق شخصيات".

وقد كان لتغيير الأسس الواقعية الذى أدى إلى نشأة نوع آخر من الجماليات والنقد أثر كبير ليس فقط على الشكل والموضوع، وإنما على جميع عناصر الرواية والمسرح : الزمن الأدبى والفراغ والوظائف .. وعلى الأخص الشخصيات.

ومنذ بداية القرن العشرين ، ونتيجة لاكتشافات التحليل النفسى كان تطور الشخصية المسرحية مرهونا بمختلف المفاهيم الشخصية التى كانت تنشأ فى

علم التحليل النفسى : تحولت خشبة المسرح إلى ساحة تدور عليها صراعات الإنسان - أحياناً دون التنبيه على أنه - مع عقله الباطن . كما كان للحركات الأدبية كالتعبيرية والسوريالية تأثير على شخصيات المسرح سواء أكان ذلك فى المكياج أم الملابس أم الديكور ، فضلاً عن تأثير البحوث التى كانت تقوم بها الجهات العلمية والفلسفية على اللغة وإمكانياتها كأداة للاتصال.

إن "السطو على الشخصية" ومفهوم العجز أمام لغة حكمت علينا بعدم التواصل استند على جبهات متعددة ، وقد أدى تغيير المفاهيم الأساسية إلى تغيير الأشكال التى كان الممثل يعبر بها عن الشخصية فى المسرح السابق.

وإزاء هذه التغييرات كان من الطبيعى أن يواجه المشاهد حالة من الحيرة. وعلى التوازى كان النقد يحلل كل الأمور المحيطة بالشخصية بدءًا من طرق تقديمها على الخشبة حتى وجودها كإحدى الوحدات المكونة للعمل. فكانت القوانين التى بموجبها عورض المؤلف وشخصياته غير صالحة للمسرح الحديث : الشخصيات تتلاشى وتضيع ، واللغة التى تستخدمها لم تعد تعبر عن هويتها أو وظيفتها أو حتى قيمتها كأساس إشارى للعمل. كل ذلك يفسر أسباب الحيرة . وقد أشارت بعض أوساط النقد الأيديولوچى إلى أن المسرح يبحث عمداً عن تحقيق هذه الحيرة ليس إلا ، بمعنى أنه يحقق غايته فى إزعاج البرجوازية. ولكن الفن بشكل عام ومن ضمنه المسرح كفن نوعى يهدف إلى إبراز مصالح جماعة ما أو إلى إلقاء الضوء على الصراع بين الطبقات الاجتماعية . وسنرى المسرح فى

أكثر من مناسبة يناقش مشاكله الخاصة، كالشكل ، وفى الوقت نفسه يطرح قضايا الإنسان كإنسان ، وفى مناسبات قليلة جداً يسعى إلى "إزعاج البرجوازية أو الشيطان". ويكفى ليونسكو أعمال مثل "المغنية الصلعاء" ، أو الخرتيت El rinoceronte لكى ينقل هذا النوع من القضايا على خشبة المسرح : صلاحية اللغة لتكون أساساً للشكل المسرحى ، والإمكانية غير البعيدة ولكن المباشرة لبقاء الإنسان معزولاً داخل مجتمع جماهيرى وبالتالى اختفاء الفرد.

وتنقسم القيادات التى ترفض اعتبار الشخصية كإحدى الوحدات الثابتة داخل العمل ، حسب المبادئ التى تعتنقها ، إلى ثلاثة (أ) ذوى الاتجاه اللغوى (ب) ذوى الاتجاه الاجتماعى (جـ) ذوى الاتجاه النفسي. وتبدأ فى تحليلها كل على حدة.

(أ) ضمن التيار الذى يدعم المفاهيم اللغوية لرفض فكرة الشخصية بالمسرح الحديث يبرز ف. راستير (F. Rastier (Esais de sémiogie discursive)، حيث يؤكد على أن الشخصية تعتبر مركزاً لكل الشكوك النصية والمنهجية "مركز الصراع" ، وقد يكون لديه الحق فى ذلك ، إلا أن الصواب جانبه عندما أكد بأنه لا يمكن الاستغناء عنه تماماً" لأن التمسك بوجوده يأتى استجابة لمصالح النقد التقليدى الذى يستخدمه كسلاح فكرى لمنع انتصار النقد الجديد. ويرى راستير أن الشخصية لا تنتمى بذاتها للعمل المسرحى وإنما هى إبداع إجبارى متعسف لنوع معين من النقد ، النقد التقليدى الذى يستخدمها كذريعة ضد الأنواع النقدية الأخرى "النقد الحديث".

والشخصية حسبما يرى "راستير" هى فاعل الحدث أو الشئ هو أو الحاضر وأن الحدث الذى يُفعل هو أكثر العناصر حسما بالمسرح وليس "من قام به" أو "لصالح من" أو "لمن" ... يُفعل . ويشير "راستير" إلى أن هذه النظرة إلى الشخصية بدأت مع بروب Propp فى أبحاثه عن الرواية التقليدية الروسية التى تركز على الوظائف لا على الشخصيات ، والوظائف يمكنها أن تقتصر على فعل أو على مصدر الفعل "إثارة / يثير" ، "اعتداء / يعتدي"، "انتقام / ينتقم" ... إلخ وهى أحداث يلزمها فاعل (فاعل يقوم بالحدث) وشئ (شئ يقوم بالحدث) وحاضرون آخرون (المستفيد ، السبب أو مسبب الحدث ... إلخ).

والحقيقة أن بروب استطاع اختصار جميع الروايات التقليدية التى قام بدراستها فى واحد وثلاثين حدثا تتكرر بشكل محدد لكى تمد الروايات بالموضوع وتمكن من إثبات أن هذه الأحداث فُعلت أو فُعل بها أو كان السبب فى فعلها فاعلون يمكن أن يكونوا فرادى أو جماعات يمكنها القيام بعدة وظائف أو واحدة فقط ... إلخ بحيث إن الباحث الروسى كان يهمه ما كان يُفعل أكثر من اهتمامه بمن فعل ، وهو مما يبرز أهمية وحدات الحدث فى الرواية . تلك الوحدات تجر من قام بها وهم ، بالتالى ليسوا أحرارا. وهكذا فإن حدثا مثل "اعتداء" يتضمن "معتدي" و"معتدى عليه".

إلا أنه علينا ألا ننسى أن هناك إشارة فعلية لوجود هويات ثابتة فى القصة التقليدية وهى الأحداث ، بيد أنه تمت الإشارة أيضاً لوجود سبع شخصيات متواجدة بشكل دائم فى كل القصص الروسية التقليدية.

هذا يثبت أن أولى حجج "راستير" واهية ، ويبدو أنه اعتمد على جانب فقط من نظرية بروب التى يكملها بجوانب أخرى ولكن راستير يجهلها. إن وحدة الحدث التى اكتشفها بروب تكتمل بصورة فورية فى نموذجه النظرى بوحدة الشخصية " ، فلو أن الحدث هو "اعتداء" فإنه يقتضى بالضرورة "معتدى" ، فما من شك أن الفاعل "معتدى" يقتضى بالضرورة أيضا حدوث "اعتداء" والعلاقة بينهما متبادلة وصالحة فى كلا الاتجاهين.

ويؤكد "راستير" أيضا بأنه ليس هناك أساس علمى ذو طابع لغوى لتعارض الفعل والصفة ، يعنى ليس هناك فرقاً بين "يحب" و"عاشق"، فالفعل هو قاعدة "الحدث" بينما الصفة هى قاعدة الشخصيات، ولكن لو لم نفرق بينهما فلن نستطيع الحديث عن الشخصيات.

لا يجب الاعتماد فقط على المنظور اللغوى للتمسك بهذه الحجة إذ إن مفهوم الفعل ومفهوم الصفة يوَّلدان فى اللغة درجات متباينة جداً للصرف والنحو : فالفعل بوظيفته الأساسية والصفة بوظيفتها الاتصالية. ونضرب مثالاً سيكون كافياً لتوضيح ذلك.

فقد عرض "باى إنكلان" بإحدى المقطوعات القصيرة من "لوحة البخل والشبق والموت" "El Retablo de la avaricia. La lujuria y la muerte" والتى

تحمل عنوان "الارتباط" Ligazón عرض حدثاً واحداً وهو "الإغراء". وفاعل الإغراء ثلاثى (طالب المتعة ورابوس العجوز والأم) وتختلف الشخصيات الثلاث فى "الصفة" وتتفق فى الفعل ، فجميعهم يحاولون إغراء الصبية سواء مباشرة أو عن طريق وسطاء ؛ الفعل هو نفسه ولكن طالب المتعة يقوم بمهمته بينما رابوسا العجوز تتولى مهمة القوادة، والأم تقوم بدور التأثير على الصبية لإغرائها بفعل الفاحشة. إن مدلول عمل مثل "القوادة" الذى يعرض أيضاً عملية إغراء بفاعلية هما كالكسيتو Calixto والقوادة سوف يتغير جذريا لو انضمت الأم ولعبت معهما دور القوادة، ومع ذلك فإنه ليس الفعل هو الذى سيتغير فى حد ذاته، وإنما صفة الفاعل هى التى ستتغير . وتبدو هنا أخلاقيات اللامعقول فى عمل باى إنكلان بشكل أساسى فى صفة الشخصيات وليس فى الفعل وحده، وهى تختلف تماما عن أخلاقيات العصور الوسطى وعن مفهوم ومعنى "ارتكاب الذنوب" الذى يبدو فى خلفيات "القوادة" La Celestinã.

إذا لم يكن من السهل وضع فروق بين الشخصيات أو إذا لم يكن ذلك ضروريا لإنتاج هذا العمل فسوف يؤثر ذلك على إمكانيات التنويع فى العمل . وأحيانا تكون الاختلافات فى الصفات هامة وأساسية حتى لو كان الأمر يتعلق بشخصيات ذات إطار واحد ، وهذا مما يجعل مدلول العمل أكثر اتساعا، فنجد مثلا فى عمل "وجه من الفضة" "Cara de plata " الشخصيات نفسها التى تؤدى الأدوار التى لعبتها فى "الارتباط" وهى عملية الإغراء ، اثنان مؤديان دور (طالبىّ المتعة : دون خوان مانويل مونتتجرو ووجه الفضة / الحزمة وسنان الأسلحة)

ومؤدى ، مفعول به (المرأة المطلوبة للمتعة : سابلتا / الصبية) ، فالعلاقات بين الشخصيات الثلاثة ، هى نفسها فى اللوحتين، ولكننا نجد أن المنتصر فى "وجه من الفضة" هو العجوز بينما فى "الارتباط" هو الشاب. وإذا تركتا جانبا عامل "السن" سنجد أن المنتصر فى "وجه من الفضة" هو الفنى، بينما فى الارتباط هو الفقير ، ثم يدع أيضا عامل "الثروة" (الذى يصلح فى أعمال مثل نعم التى تقولها الأطفال El si de las niñas أو خوان خوسيه . (Juan José يميل إنكلان لمنح النصر للمؤدى الذى يسعى مباشرة وتكون قراراته حاسمة ، لأنه يسعى إلى إبراز معان محددة فى أذهان القراء : ضرورة الفعل وعدم التردد أو الاعتماد على الغير ، فقد فشل طالب المتعة العجوز الثرى فى "الارتباط" وخابت مهمته فى الإغراء لأنه اعتمد على مساعى العجوز رابوسا والأم ، أما دون خوان مانويل العجوز الثرى فإنه يسعى بنفسه ويقوم بدوره حتى وصل للنهاية السعيدة. فى وجه من الفضة فشل العجوز لأنه لم يسع وفاز سنان الأسلحة لأنه نجح فى القفز على مخاوفه.

ونستنتج من ذلك أن الأفعال يمكن أن تكون سبباً فى اختلاف الأعمال التى تتشابه فيها الشخصيات، ولكن إذا تشابهت الأفعال وتشابهت الشخصيات فيمكن للأعمال أن تختلف بإحدى الصفات التى تنسب لواحد من الشخصيات.

(ب) وبالنسبة للاتجاه النفسى الذى تمثله أبرسفيلد والايطاليون (روسى لاندى وجارونى ... إلخ) فإنه يميل إلى التقليل من قيمة الشخصية. ويرى

أصحاب هذا الاتجاه أن الشخصية حازت قدراً ضخماً من الأكاذيب والتزوير بالإضافة إلى أنها من بين ابتكارات النقد البرجوازى الذى يدعى بأن المعنى المقصود من العمل موجود مسبقاً، وذلك لنفى أهمية دور الممثل والمشاهد فى إبداع أى معنى آخر. وهذه النظرية تعارض بذلك النص (أى أن المعنى يسبق العرض الذى أداه الممثل) وتعارض العرض (إبداع المعنى على خشبة المسرح بواسطة الممثل أو بواسطة التفاعل بين الممثل والجمهور).

وتشير ابرسفيلد إلى أن فكرة الشخصية تعتمد على خطاب تقليدى فى القصة والمسرح الذى يستخدم مفاهيم ارتفع شأنها وباتت شبه مقدسة مثل "الجوهر" "الروح" "فاعل لا غنى عنه" ... إلخ.

"ونلاحظ أن الرفض المستميت لفكرة رفض الشخصية لها علاقة بحقيقة أنه يجب الدفاع عن فكرة "المعني" السابق الوجود فى الخطاب الدرامي. إذا فإنها عملية ذات فائدة مزدوجة : تحمى مقاصد الإبداع الأخرى ، وتحديدا إبداع المعنى لدى المشاهد ، ومن ناحية أخرى تحرر الأدب الدرامى من عددى العرض. إن الذاتية أو التسليم بفكرة الوجود المسبق للشخصية مثل العرض، تضمن ذاتية "الشئ الأدبي" فى علاقته بالاضمحلال المادى ، وتؤكد على أن الإنتاج المسرحى هو العرض. فالموجود المسبق للشخصية هو أحد الأدوات التى تؤكد الوجود المسبق للمعني. وبالتالى فإن تحويل النص سيصبح عبارة عن استكشاف المعنى من خلال أداء الشخصية على الخشبة.

والغـريب أن هذا النوع من النقـد يقع فـى مـفـارقـة إذ يرفض فكرة "المعنى" السابق وينعتها بـ "البرجوازية" و"الأكاديمية" وفى الوقت نفسه يسمح بإمكانية إنتاج معنى أثناء العرض سواء بواسطة الممثل أو بواسطة المشاهد، فهو بذلك يحرم على المؤلف ما يحله للممثل أو الجمهور. ويبدو أن هذا النقد يقبل بوجود نموذج للتواصل يستخدم فيه المؤلف العلامات التى يترجمها الممثل أو الجمهور فى شكل إشارات. وهو الأمر نفسه فى حالة المواجهة بين النص والعرض حيث يتم السماح للممثل بأن يبدع معنى بينما الشخصيات التى يجسدها ليس لها الحق نفسه، لأنه ليس بإمكان المؤلف إبداع هذا المعنى فى اللغة التى يستخدمها.

ومع ذلك تعترف "أبرسفيلد" فى النهاية بوجود الشخصية كحقيقة لا يمكن تفاديها وترفض آراء راستير.

من الضرورى ضمن هذا الخط "الاجتماعي" طرح اتجاه ضارب بجذوره فى المسرح المعاصر : إبدال الشخصية - البطل بشخصية - جمهور . الإنسان العادى الذى لا يختلف عن غيره ، الرمادى ، غير المشهور والملئ بالعقد الاجتماعية والذى يعانى المهانة والفشل. راحت هذه الشخصية تحتل البطولة بعد أن أزاحت البطل ذا المواهب والقدرات الخارقة، والذى يحقق أعظم الإنجازات. وقد نشا هذا التيار على أيدى كبار كتاب القصة فى روسيا مثل جوجول Gogol (معطف مصارعة الثيران الأحمر) El capote أو ديستوفسكى (أناس فقراء ، محتقرون ومهانون) والتى يحتل فيها هذا النوع من الشخصيات المستوى الأول.

ومن أبرز الأعمال الدرامية فى هذا المجال هى "وفاة بائع متجول" لأرثر ميللر إذ يواجه البطل ديلى لومان مشكلات صغيرة بشكل دائم من فقر وعوز يومى ودوافع ورغبات مكبوتة وآمال ضائعة فى حياة بائسة اكتسبت حجما ضخماً عندما امتدت هذه الحياة إلى أبنائه. هذا البطل ٠ الذى ينافس البطل التقليدى عاش فترات من البؤس لا حصر لها ، فكان يلجأ باستمرار إلى العزلة مثل شخصية برينجير فى "الخرتيت".

ولقد اعترض النقد الاجتماعى على هذه النوعية من الشخصيات مؤكدا على أنها ليست شخصيات، لأن دورها يقتصر على الفاعل السلبى أو فاعل يقوم بأعمال لا يمكنه مقاومتها أو تفاديها، بل هى مفروضة عليه بسبب أوضاعه الاجتماعية : إنها شخصيات تخلت عن كينونتها لتتحول إلى مجرد أرقام ضمن الجماهير.

هذه الشخصية أصبحت بالفعل موجودة فى الكثير من الأعمال المسرحية المعاصرة، وهى الشخصية التى تم تجريدها من كل المؤهلات التى كان يتميز بها البطل. غير أن هذا لا يعنى تدمير الشخصية وإنما تغييرها ، الأمر ببساطة يتلخص فى أن الشخصية لكى تعد كما هى والتى كان يمثلها البطل التقليدى ؛ لقد أصبحت الشخصية المعارضة للبطل والتى تعكس صورة الإنسان المعاصر الذى يعيش فى مجتمع الجماهير ويعانى من العزلة.

(جـ) ويستخدم الاتجاه الثالث الأدلة النفسية ليبنى عليها نظرية اختفاء الشخصية فى المسرح المعاصر. ويلتقى النقاد الذين يستخدمون هذه الأدلة بشكل عام فى مسألة التأكيد، على أنه من غير المعقول التمسك بفكرة الشخصية بعد ما اكتشف علم النفس الحديث فكرة "الشخص" وفكرة الـ "أنا".

فقد أشار "فرويد وجونج" إلى وجود آفاق مجهولة فى العقل الباطن وفى أعماق الـ "أنا" ، ومن البدهى أنهما تطرقا إلى دراسة كتاب من أمثال "ديستوفسكى" الذين أجريت عليهم دراسات تحليلية علمية بواسطة علماء النفس.

أصبح المسرح يردد أصداء بعض المعارف الجديدة ، ووصفه الكتاب فى بعض الأحيان بأنه عقل الإنسان الباطن الذى تحدث فيه المواجهات العميقة للآلام ويتم فيه تحليل السلوكيات والمواقف التى كانت تعتبر من قبل غريبة ومرئية من الخارج.

وتم اكتشاف أن الإنسان ليس فقط الذى نراه كما يدعى التحليل النفسى السلوكى ، ولا هو الذى يتكون بمرور الزمن كما يدعى التحليل الوجودي. وإنما الإنسان لديه طبقات أخرى خافية متناقضة وفى صراع مستمر ويسعى المسرح إلى عرضها فى صورة درامية.

عرض "بيراندللو" هذه القضية على المسرح بشكل ملائم ، الـ "أنا" عبارة عن هيئة معقدة تتغير فى الزمن (فى تواتر) ومتعددة الأشكال فى حد ذاتها "فى تزامن". ولكى نفهم حقيقة أبعاد الشخصية يجب أن نضيف إلى غياب التوحد فى الزمن والفراغ ، أننا لسنا "نحن" بالنسبة لنا ولا بالنسبة للآخرين. إن الشخصية فى مسرح بيراندللو هى فى حالة تدفق مستمر ، ويتوقف بشكل مصطنع فقط عندما يثبت آخرون معرفتهم بنا فى لحظة معينة. وهكذا فالشخصية ذات المراحل المتعددة تكون مصابة بالشبق الجنسى لمن تعرف عليها فى بيوت المتعة، (وهى حالة بطل مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف) . فمن تعرف عليه فى هذا الوضع يوقفه وكأنه التقط له صورة ثابتة.

ويلخص بيراندللو مؤلف ست شخصيات ... ، المشكلة فى كلمات دقيقة ومعبرة "إن الدراما بالنسبة لى ترتكز فى الوعى الذى لدى بأن كلنا نعتقد أننا "واحد"، والحقيقة ليست كذلك وإنما نحن "كثر" حسب إمكانيات الكينونة الموجودة لدينا : "واحد" مع هذا ، "واحد" مع الآخر ... شديد الاختلاف ! وبينما نعيش دائما على أمل أن نكون "واحداً مع الجميع"، ودائما هذا الـ "واحد" فى كل أفعالنا . غير حقيقى ! ونكتشف ذلك عندما نجد أنفسنا فى بعض أفعالنا (...) متورطين ومعلقين من رقابنا كل حياتنا، وكأن وجودنا كله تركز فى هذا الفعل . هل فهمت حضرتك الآن خيانة هذه الفتاة . لقد فاجأتنى فى مكان (...) فى لحظة مخجلة من لحظات حياتى !".

لسنا بصدد اشتراكات الاتجاه السلوكى الذى يحرم المؤلف من ذلك الوضع المتميز الذى استخدمه فى الواقعية وأتاح له حرية التعبير عن الأفعال وعن الشخصيات سواء من داخلها أو من خارجها. ولقد أتاح التقدم العلمى إمكانيات خلق أشكال للقصة الحديثة ، إلا أن ذلك لا يمت بصلة للمبادئ التى تشرح وتفسر شخصيات المسرح الحديث. ولكى نتمكن من استيعاب شخصيات "بيراندللو أو أونيل أو يونسكو" فإنه لزاما علينا اللجوء إلى حجج وبراهين أكثر عمقاً تقبع بعيداً عن المبادئ والأسس المسرحية. فلقد أكد التحليل النفسى على وجود طبقات أخرى للشخصية تتصارع فى اللاوعى ومعرفتها ليست متاحة للإنسان. ويسعى المسرح إلى إيجاد تفسير سلوكيات تبدو فى الظاهر متناقضة أو غير متماسكة باحثا فى هذه الصراعات الداخلية التى تبدو فى الأحلام أو فى اللحظات الدرامية العنيفة، والتى يتوقف فيها حراس العقل عن العمل أو تقل قدرتهم عليه.

وفى مواجهة تزييف الشخصية فى "هكذا، لو أن هذا رأيكم" si así os parece نلجأ إلى شهادة الفاعل نفسه "ولكن هل تعرفين حقيقة من تكونين يا سيدتى ، لو أنك واحدة أو غيرها" وتجيب السيدة بونثا "لا يا سيدى ، بالنسبة لي، فأنا هو ما يعتقد الناس أنه أنا". حتى الـ "انا" تعد موضع مناقشة داخل لاوعى الإنسان نفسه، وهذه هى مأساة الإنسان بل والإنسانية كلها.

ومن المفارقات أن المجتمع "يقدر" الشخصيات الأحادية التى لا تتغير والمتماسكة والمتمسكة بمبادئها وأفكارها ؛ الشخصيات الـ "كاملة" وفى الوقت

نفسه فإن النقد الأدبى يقدر تماماً الكاتب "مبدع الشخصيات" الذى يخلق شخصيات من قطعة واحدة. ويلفت مسرح بيراندللو الانتباه إلى هذه الطريقة فى اعتبار وتقييم الشخصيات : شخصياته تتغير مع الزمن ومعقدة فى ذاتها ، ومختلفة أمام كل من يعرفها حتى أنها لا تستطيع أن تقول رأيا عن نفسها. حسناً، إذن فهذا يعنى اختفاء فكرة الشخصية أو ببساطة يترتب عليه تعديل فكرة معينة عن الشخصية. وأنا أميل إلى الاحتمال الثانى لا: لم تختف الشخصية حيث اختفت الشخصية الأحادية. لم تختف الـ "أنا" حينما اختفت إحدى مفاهيم الـ "أنا".

وسار "أونيل" فى الاتجاه نفسه وعرض شخصيات ذات طبقات تتباين فى عقلها الباطن . ولا تتواتر الصراعات التى طرحها فى أعماله داخل الشخصية نفسها؛ ولكنها تبرز طبقات مختلفة متزامنة للفاعل نفسه. ولكى يعطى صورة ملائمة لهذا النوع من الصراعات الداخلية استخدم أونيل الأقنعة بطريقة بارعة جداً. وبذلك يثبت أن الشخصية يمكن أن تتغير خلال زمن العمل ، إلا أن الشخصية نفسها يمكنها الانقسام إلى فرعين. فشخصيات "أونيل" تعانى الازدواج الانفعالى.

فى عام ١٩٢٤ م (أى قبل عشرة أعوام من قيام أرتود بنشر المسرح وقرينه) عرض أونيل الإله الكبير براون El gran Dios Brown الذى استخدمت فيه الشخصيات أقنعة كلما واجهت الآخرين ، بل استخدموها فيما بينهم وبلغ الأمر

فى بعض الأحــيــان أن ارتدوها عند النوم. (أثبت فــرويد أن مــشــاعــر الكبت الإنسانى تؤثر حتى على الأحلام).

وبعد هؤلاء الكتاب تفككت أوصال الشخصية فى المسرح الحديث. وكان من الطبعى استمرار شخصيات تخطيطية فى المسرح الحديث مثل بعضها الموجود فى مسرح لوركا Lorca (مع أنه فى مسرحية عرس الدم كان يجب تفسير هروب الخطيبة، بدون إرادتها الواعية، مع خطيبها القديم ، ويبدو أن ذلك دلالة على وجود أحاسيس ومشاعر تجهلها هى نفسها).

وتتعدد الشخصية مثلما تتعدد الصورة فى معرض للمرايا ، تتحل وتتفكك، لكنها بذلك لا تفقد وحدتها الأساسية (ربما فيما يتعلق بالمسرح، ولكى نزيل القرابة والصلة بالشخصية فنسميها ("الوحدة الوظيفية")، فالشخصية فيها كل التعقيدات التى يمكن تصورها ؛ تتفكك وتتحل وتتغير وتصل إلى حدود لا يمكن تصورها، ولكنها مع ذلك تظل مركزاً للحكايات والأفعال والمواقف.

كما أنه من المفارقات أن الأدلة التى اعتمد عليها التحليل النفسى الذى أشرنا إليه، والذى يدعو - حسب بعض النقاد - إلى تدمير فكرة الشخصية فإن الأدلة نفسها تقود من جانب آخر إلى دراسة "الشخصية" باعتبارها أحد الأشخاص الذين يعيشون فى حرية عن النص المسرحى. وهكذا اخترعت طفولة "لهاملت" من شأنها تفسير سلوكها فى عمل شكسبير على أنه عقدة أوديب التى عاشها فى تلك الفترة من حياته.

لقد هدم التحليل النفسى الحديث فكرة الـ "أنا" التقليدية وفكرة السلوكية والوجودية، ولكن الـ "أنا" هى فكرة غير قابلة للهدم، وعلى أية حال فالشخصية المسرحية لا تزال موجودة بأفكار جديدة حول الـ "أنا" والشخص.

ويحرص النقد السيميولوچى ذو الطابع الوظيفى على فكرة الشخصية التى تسعى لاحتلال مكانتها الأدبية بمعنى أنها ليست فى حاجة لإشارات خارجية لأن الشخصية الدرامية أو القصصية تعتبر وحدة فى الوظيفة والمعنى والعلامات اللغوية داخل عمل مفهوم على أنه عبارة عن وحدة ذاتية فى المعنى.

(ب) الشخصية : سماتها اللغوية والوظيفية

من المعترف به نفسياً ولغويا ووظيفياً أن الشخصية موجودة وهى حاضرة بشكل عادى فى القائمة الأساسية - Dramatis personae - ويسبقها عندما تتحدث فى العمل الدرامى اسما خاصاً بها يميزها، ومع أن الاسم فارغ من ناحية الكلام فهو - لغويا - يتوسط كل الإشارات المخصصة له فى العمل. وبتطور العمل يبدأ هذا الاسم الخاص فى الاستيلاء بالمدلولات التى تعتبر ملامح فردية كصفات يتم الإعلان عنها إما مباشرة أو يستدل عليها من خلال طريقة الأداء أو من خلال علاقاتها مع شخصيات أخرى.

ويؤكد رولان. بارت R.Barthes بأنه عندما تتقاطع سمات محددة بشكل متكرر مع اسم خاص وتبدو ملتصقة به تولد الشخصية.

والشخصية عبارة عن منتج يمكن تنويعه ، وهو معقد بشكل أو بآخر ويؤدى اسمه الخاص دوراً يشبه المحيط المغناطيسى للمعانى، ويشير - بقدرته الدلالية - إلى فاعل بحيث إنه يمكنه دون أى غموض أن يتأثر بأى عملية تطوير . وبهذه الطريقة تكون الشخصية متطابقة مع وحدتها مع أنها متنوعة فى صفاتها ومختلفة فى تطورها بالعمل. ولو ظلت الشخصية محصورة فى مجرد فاعل للأفعال التى يؤديها - كما يدعى "راستير" - أى لو اعتبرناه مجرد مؤد فسوف يترتب على ذلك اعتباره فى لحظة ما "معتد"، ثم "منتقم"، ثم أى نوع آخر من التأدية، ولن يكون هناك حاجة لتحديده داخل الشخصية نفسها. وبالرغم من ذلك فإن الاسم الخاص يحتمل ، وبلا أى غموض، التطورات الوظيفية والنفسية وحتى التغييرات اللغوية الممكنة (فى حالة القصة وهذا غير شائع بالمسرح الذى يعتمد على المتكلم والمخاطب والغائب).

والشخصية هى مركز الإشارات اللغوية فهى فاعل للأفعال الخاصة بها ومفعول به فى سلوكيات الآخرين تجاهها ، بحيث إنه يمكن تحديدها شخصياً ووظيفياً، وعن طريق علاقاتها ببقية شخصيات العمل. ومثال على ذلك شخصية "دون خوان" تتميز بالإيجابية فى أفعالها، وبالسلبية فى مواجهة القائد والسيد لويس مخياس والسيدة أنيس.

وقد تغير مفهوم الشخصية فى المسرح الحديث حتى فى هذا الاتجاه : فى برينجير الشخصية الرئيسة فى "الخرتيت"، فهو فاعل فى عدم التواصل أكثر

منه فاعل للفعل. إنه يشارك فى العمل كفاعل علاقات الصداقة (دون خوان) والحب (مع دايسى) والعمل (مع رؤسائه وزملائه) ؛ إنه فاعل لأفعال غير وظيفية : يشرب ويتحدث مع صديقه فى ساحة ملحقة بأحد المقاهى، ويشهد مرور أول خرتيت ، يتجه للمكتب يحبس فيه ... وعندما يتحول باقى الموجودين إلى خراتيت فإن برينجير يمارس الفعل الوظيفى الوحيد الذى يؤديه كفاعل : إنه يريد أن يكون إنساناً، ومع أنه يبقى وحيداً ، ومع أنه أيضا كان يخشى الفرقة والانفصال فى بعض اللحظات. ويبلغ إحساسه بأنه شخص من خلال معارضته لكل الآخرين الذين يكونون قطيع الخراتيت وذلك باللغة الخاصة التى يعتقدون أنها لغة التواصل بينهم، وبالقوة التى تسحق كل شئ. يبقى برينجير وحيداً بدون أى شخص يتبادل معه الحوار ويظل بلا اتصال مع أحد ، ولكنه سوف يبقى رجلاً بفضل إرادته. فهو ليس غاوياً للنساء ولا منتقماً ولا مغتدياً ولا هو الرجل الفاعل مثل أبطال المسرح الواقعى، إنه الرجل الذى يريد أن يبقى كما هو. إن العمل يتم أمام عينيه دون تدخل منه أكثر من كونه مشاهداً، ولذلك فهو ليس البطل الكلاسيكى الذى بأفعاله يمد العمل بالموضوع أما برينجير فيكمن دوره فى أنه رجل ويريد أن يبقى رجلاً ، بالرغم من الانعزال ومن الوحدة. ولهذا سوف يبقى "شخصية".

لم يستطع الهجوم القادم من علوم التحليل النفسى، ولا من تفسيرات النقد الاجتماعى أو اللغوي، القضاء على "الشخصية". ولقد ذهب يونسكو إلى آخر مدى فى إمكانية الاسم كفاعل إشارى، ففى مسرحية "جاك أو الامتثال" Jãcobo

o La Sumisión والتى تحمل عنوانا تهكميا هو "كوميديا طبيعية" يقدم عشر شخصيات، ستة منهم ينتمون إلى عائلة الخطيب، والأربعة الآخرون ينتمون لعائلة الخطيبة، الستة الأول هم جاك وجاك الأخت وجاك الأب وجاك الأم وجاك الجد وجاك الجدة، الاسم لا يفى بوظيفة لأنه هو نفسه للجميع، بل ولم يتغير حسب الجنس (ماعدا الأخت) وربما يكون ذلك تفاديا للخلط بين ابن- ابنة بحيث يستخدم لقبا، بينما تؤدى صلة القرابة الوظيفة التى تنسب للاسم : أخت، أم، أب، جد، جدة. وفى ذات الوقت نجد أن الإشارات فى غاية الوضوح عندما يتجاوز أى منهما مع الآخر. ومعنى هذا أن الاسم الخاص لا ضرورة له بتحديد هوية الأشخاص، فلو أن أحدا قال "أنا ولدتك". ستعرف أن المتكلم هنا هى الأم".

وتسمح الكلمات المتضمنة فى الحوار للمتكلم (غير المعتاد على التعرف على الشخصيات بأسمائها) بتحديد هويات وعلاقات الشخصيات الهامة بالمسرحية، وقد أساء المسرح الواقعى استخدام ذلك ومن أبرز الأمثلة عليه هو أحد مشاهد يونسكو فى "المغنية الصلعاء" حيث يتحدث السيد والسيدة مارتين (اللذان قدمتهما للمشاهد مارى خادمة البيت)، ومن خلال ما يقولانه نقتنع بأنهما زوج وزوجة : فقد شاءت المصادفة أن يسافرا فى اليوم نفسه وفى الساعة نفسها على القطار نفسه ويصلان فى الوقت نفسه للبيت نفسه وللغرفة نفسها، فيكون واضحا لهما وللمشاهد أنهما زوجان، وإضافة إلى ذلك تشاء الصدفة أن لديهما ابنة لها عين حمراء والأخرى بيضاء، حسب النص، رجل وامرأته، كل شيء يجرى بصورة منطقية تماما وغير معقولة تماما، ويظل الزوجان والجمهور هادئين تماما

بعد أن نجح الجمهور فى تفسير الحوار، ولكن تخرج ماري، الخادمة وتقول إن اسمها الحقيقى "شرلوك هولمز" وأن هذين الاثنين اللذان تعتقدون أنهما زوج وزوجة ليسا كذلك، لأن الابنة التى تعتقدون أنها ابنتها ليست كذلك، لأن أحدهما لديه ابنة عينها اليسرى حمراء بينما الآخر عين ابنته اليمنى حمراء.

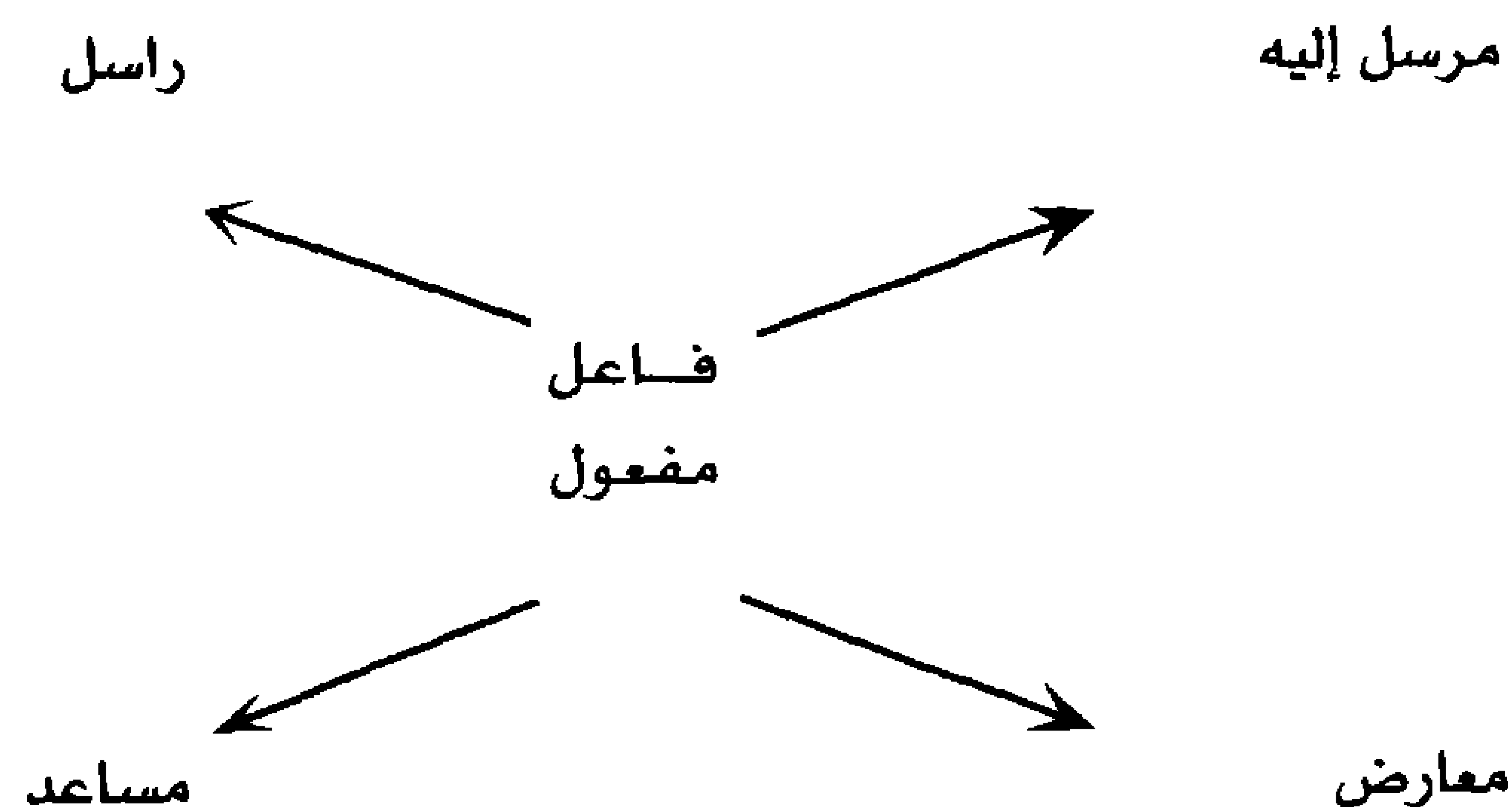
يسخر "يونسكو" بهذه الطريقة من بناء المسرح الواقعى والمسرح البوليسى فهما حشو زائد فى الكلمات ليس إلا، وفى لمحة سريعة ينقلب كل شيء. إن التعرف على الشخصيات يكون بالكلمات وبالوظيفة التى يؤدونها فى العمل وبهويتهم الجسمانية والنفسية.

ولقد وضعت السيمولوچيا أربعة درجات مختلفة : مؤدياً actante، ممثلاً actuer، شخصية Pernsonaje ودول rol (أ.ج جريماس .A.J "Actants, Greimas acteurs, Rôls")، والتى تضمنت السيمولوچيا القصصية والنص " "Sémiotique narrative et textuelle لاروز عام ١٩٧٤م)، واقترحت نموذجاً للتحليل يكون المؤدى أساسا له لكى يشرح عدداً كبيراً من الفروق والاختلافات فى النص.

والمؤدى لا يتلاقى مع "الشخصية" إذ من الممكن أن يكون شيئا مجردًا، (المدينة، الحرية ... إلخ) أو شخصية جمعية (الجيش ، الكورس، الشعب ... إلخ) بالإضافة إلى أننا أشرنا سالفًا إلى أن الشخصية يمكن أن تؤدى وظائف مختلفة بشكل متواتر فى كل فصل من فصول العمل، أو انه يتغير حسب المنظور الذى

يتبناه النقد، فمثلا الصبية فى "الارتباط" مؤدى- مفعول به فى وظيفة الإغراء بينما هى مؤدى فاعل فى وظيفة الانتقام، والمؤدى يمكن ألا يظهر على الخشبة فمثلا طابعا المتعة فى القطعة المذكورة نفسها "لباىّ إنكلان" لا يظهر إلا مثل حِمل أو دمية تُسجى على الأرض ميته، فهو مؤدى لا يصل لكونه "شخصية".

ويعتمد البناء التركيبى الذى وضعة جريماس على ست شخصيات



فلدينا قوة أو كائن (راسل) يقود إلى فعل فى فاعل يبحث عن مفعول لصالح مرسل إليه (سواء محدداً أم مجرداً)، وفى هذا البحث يكون للفاعل مساعد أو معارض.

فالمال (راسل) يحرك العجوز رابوسا (فاعل) للبحث عن الصبية (مفعول) لصالح طالب المتعة (مرسل إليه) ويعتمد على (مساعد) وهى الأم، بينما يبرز أمامه سنان الأسلحة (معارض). كل هؤلاء المؤدين يمكن التعرف عليهم فى كل

الأعمال المسرحية مع تغيير صفاتهم أو العلاقات التى تربط بينهم (قرابة، صداقة، معرفه... إلخ) ويتحولون إلى شخصيات يجسدها الممثلون.

وبناء على ما تقدم نستنتج أن المؤدى actante هو وحدة بناء العمل المسرحى والشخصية هى طريق النص المسرحى، والممثل يجسد الشخصية على المسرح ولكل هؤلاء دور أو وظيفة أو رول.

ويطرح "جروتوفسكى" القضية في (vers une theatre pouvre) متسائلا "هل يوجد مسرح بلا ممثلين". أعرف حالة هى مسرح العرائس، ولكن حتى هنا يوجد ممثل خلف الخشبة يؤدى بصوته بصورة أو بأخرى وإن كان لا يظهر بجسده" وتؤكد "أبرسفليد" أن الممثل هو الوحدة الأساسية فى بناء العرض، والشخصية وحدة "البناء الأساسية فى النص، والمؤدى وحدة البناء الأساسية فى تركيب العمل. فكل المحاولات التى استهدفت إلغاء الشخصية صبت جميعها فى تسميته بالممثل actor أو بالمؤدى actante ، ولكنه بات واضحا أنها ثلاثة مفاهيم مختلفة تمام الاختلاف.

إن رفض الشخصية فى اعتقادنا ينبع من حالة الغموض التى تبدو فى مختلف الاتجاهات، فالنقد يصورها فى بعض الأحيان بأنها المؤدى (وهكذا ما فعله "رائيتر" أو يحدد الشخصية على حسب مظهرها اللغوى أو ملامحها أو صفاتها التى تنطبق على البطل. وإذا جرى الحديث الآن عن اختفاء الشخصية فى المسرح المعاصر فهذا يعنى اختفاء أشكال تقليدية فى تقديمه، ولكن الشخصية لم تختلف ولا يمكن أن تختفى إلا إذا اختفى المسرح.

اللغة والأدب في النص الدرامي والنص القصصي *

هناك شخصيات فى مسرحية للكاتب "رامون دل باى انكلان" والتى تحمل عنوان ت"مدنس المقدسات" مسرحية للأشباح " وهى تشكل أحد أجزاء لوحة "البخيل والشبق والموت" مثل كاريفانشو فراسكيتو ومنشويلا (أصم تريانا) وذى القوائم الطويلة وبينتو بيروكى وباكا رابيوسا، وهى الشخصيات التى ذكرت أيضا فى الكتاب الخامس "قفص العصفورة"، وفى الكتاب السابع (حتى لا تغني) من قصة بلاط المعجزات (١).

وبالإضافة لهذه الشخصيات، فإن كل من العملين يكرران بصورة جزئية المشاهد والأحداث والسلوكيات والأجواء المعنوية والمادية، ويبلغان المعنى والتماسك النصى اعتمادا على المبادئ الأخلاقية والجمالية نفسها.

كلا النصين يطبقان المبادئ التعبيرية، وبالتالى يحرصان على فهم معنى الأشياء والأشخاص عن طريق الملامح التى يعتبر أنها جوهرية، لأنهما لا يبغيان إعادة تصوير الواقع داخل إطار ضيق ومحدود مثلما يعمل الاتجاه الواقعى لا

---

* مقال منشور فى Bulletin Hispanique العدد ٨٧ ، ٣ - ٤ ص ٣٠٥ - ٣٣٥، عام ١٩٨٥ .

(١) سوف أذكر عن "بايّ إنكلان" لرحة البخل والشبق والموت" Espasa Calpe، مدريد ، عام ١٩٧٥م الطبعة الثالثة ، مجموعة Austral أو من "باى إنكلان" بلاط المعجزات El ruedo ibérico, Licar مدريد عام ١٩٧٦م.

والمقاطع المذكورة من النصين ستكون متبوعة برقم بين قوسين يدل على رقم الصفحة فى كلا النصين.

تحليل هذا الواقع تحليلا دقيقا مثلما يعمل الاتجاه التأملى وإنما تحليل هذا الواقع عن طريق ملاحظات أعمق دلالة، ولهذا فهما يقدمان مختارات، وكل المختارات هى عبارة عن تشويه يفسد توازن ما هو واقعى، وعليه فإنه لا معقول كتلك الملاحظات التى تعرض بشكل واضح أمام عقبات القارئ والمشاهد.

تلك المبادئ فتحت المجال أمام النص كى يضم بناءات لغوية معينة، ورؤية أدبية Sui/generis تقدم مجموعة شخصيات فاسدة ومنحلة أخلاقيا يحركها البخل والشبق كنتيجة مباشرة وغالباً تصرفاتهم وسلوكياتهم ، فهم يحاولون العيش أو التعايش فى ظل مجتمع يسخرون من مؤسساته دون أن يفهموا رسالتهم ويشعرون أنها غريبة، وهم غرباء عنها. هذه الشخصيات، بالإضافة إلى عالم الأشياء المحيط بها لم يتم رسمها على أنها نماذج واقعية تهدف إلى تقليدها، أو نماذج نفسية تهدف إلى تعميقها، وإنما هى أشباح (من هنا يجيء العنوان المرافق للعنوان الأصلى "مسرحيات للأشباح" ذوى ملامح الشبق والبخل والموت على أساس أنها الملامح الأكثر تحديدا للكائن البشري.

ويكون تطور الموضوعات والفوارق التى تجسد هذه المبادئ مختلفا فى الدراما وفى القصة، لأن الخطاب فى كلتا الحالتين مشروط بشكل أو بآخر للنوع الأدبى المستخدم: تقدم الأحداث بالمسرح بشكل متلاحق وبلا التماسات متلاحقة (كما هو الحال فى القصاص أو الرؤية من خلال ضمائر الفاعل.. إلخ) وفى زمن وفراغ محددين فى (هنا والآن)، أما القصة فإنها تسمح بفراغ أكثر رحابة

معالجة أكثر ديناميكية للزمن عن طريق التبادل بين الماضى والحاضر، بالإضافة إلى أنها تحلل ظروف وأسباب الحدث، ويمكنها إلقاء الضوء على الأشخاص وعلى الأشياء ومن أكثر من زاوية باحثة عن التناقض أو عن أشخاص بعينهم، ويمكنها الانصراف إلى التأمل ووقف سرد الأحداث، باختصار يمكنها وضع توسع أكثر وتعقيدات نصية أعمق.

وعلى الرغم من ذلك فإن النصوص التى ستقوم بتحليلها ليس فيها اختلافات واضحة كالتى يفرضها النوع الأدبى الذى تنتمى إليه ، لأنها مثلما أصاب فى وصفها بيرس دى ايالا بان باى إنكلان يكتب أعماله كلها sup specie theatrei [1] بحيث إن أعماله القصصية تقترب كثيرا من الأشكال المسرحية. وسوف يثبت ذلك تحليل النصوص التى سنعتمد عليها

تختلف طريقة النص الدرامى عن النص الروائى وهذا يعنى مراعاة بعض الأشكال فى كلا النوعين بالرغم من حرص الكاتب على التقارب بينهما. فقارئ القصة عليه أن يراكم المعلومات والمقترحات فى مخيلته حتى يكون لوحة كاملة لما يصفه النص على مراحل وبشكل متواتر : مشاهد المسرح يتلقى الإشارات غير اللغوية بشكل متزامن (السمعية والبصرية) فهى أمامه على الخشبة، وبالتالى

---

(١) من بيرس دى ايالا Perez de Ayala الأقنعة Las mascaras اجيلار، مدريد عام ١٩٦٦ م صـ ١٦٠ "باى إنكلان قبل أى شئ - وتقول الوحيد - الذى كتب أعمالاً ذات طابع درامى ، كل إنتاجه تركز فى Sup specie theatri، كما قال القدماء ، منذ القطعة الموسيقية حتى آخر إنتاجه اللامعقول".

فهو غير مكلف "بالتأليف" ولكن "بالملاحظة"، ويجهز الكاتب المسرحى نصه اعتمادا على هذه الطريقة فى التلقى ويفصل الحوارات التى ستشرح الموضوع عن الموضوعات التى يتم إلقاؤها عن المظاهر والأشياء والظروف المحيطة بالشخصيات، وبهذه الطريقة فإن العمل الدرامى منذ بدايته وهو نص، وخصوصا عندما بوجه القارئ نحو شكل معين من أشكال التلقى التى تتميز بعرض متزامن لإشارات من مختلف الأنظمة السيولوجية، على عكس القصة التى تعتمد اعتماداً كلى على الإشارات اللغوية ، وعليها أن تخضع للتلاحق الذى يفرض تلك الإشارات.

إلا إن هناك مظاهر آخرى للاختلاف بين النوع القصصى والدرامى فيما يتعلق بطرق نشرها بالشكل الذى يلعب دورا فى أشكالهما الأدبية وخطابهما اللغوي.

فالقصاص يحرص على رؤية انتقائية فى النص (وهو يتفق فى ذلك مع السينما والتلفزيون فى الإمكانيات التعبيرية)، ويقوم بمتعة تقديم تقيمية للشخصيات والأحداث والأشياء. فى الوقت الذى يقدم فيه الكاتب المسرحى أحداثا وشخصيات فى رؤية مشتركة، وفى زمن يتوازى مع التقديم دون التمكن من التعبير عن تأملاته وأرائه حولهم، إلا إذا اتخذ ذلك شكلا مباشرا، وفى هذه الحالة سيكون عليه وقف الحوار ووقف معاصرة الشخصيات للزمن، بإمكانه بالطبع أن يتحول إلى ناطق بلسان أحكامه ورؤيته حول أحد الشخصيات، كما

يمكنه أن يتمثل نفسه تماما فى إحدى تلك الشخصيات، إلا أن ذلك ممكن أيضا بالقصة مما لا يبطل حقيقة أنه ليس هناك مجال لمشاركة صوت الكاتب المسرحى مباشرة فى عالم الخيال الذى يخلقه.

ومن الضرورى إيضاح أن الانتقاء الذى أشير إليه لا يعنى عرض أشياء محددة أو مظاهر بعينها داخل الأحداث : ينتقى الكاتب بكل حرية بناء على ما يفضله شخصيا، وما يتوافق مع ذوقه وفكره أو على حسب الأسس الجمالية التى يستخدمها فى كتابه، أقصد بذلك الرؤية المختارة التى يفرضها النوع القصصى وليس الدرامى : تستخدم القصة نظام الإشارة اللغوى وتخضع للطبيعة الخاصة لهذا النظام السيمولوجى الذى يحمل طابعاً زمنياً، فهى متواترة على مدى الزمن وتجبر الكاتب على أن يحكى أو يصف على مراحل، وبالتالى يختار "الترتيب" فى عرض المراحل. وأعود للتأكيد على هذه النقطة لأنه من المفيد لكى نفهم وندعم الفوارق النصية معرفة أن الكاتب القصصى لا يختار ترتيب تقديم الأجزاء فقط، إلا أنه مجبر على اختيار أحدها.

وبالتالي، نؤكد، على أن رؤية الكاتب فى القصة لابد أن تتخذ مسارا، فليس باستطاعته تقديم صورة إجمالية متزامنة عن اللوحة التى يصفها : هذا الترتيب فى المسار يفرضه بالضرورة على القارىء، ويترتب على ذلك أيضا تقييم الأشياء ليس فقط حسب الترتيب الذى يتبعه، وإنما أيضا حسب التفاصيل والدقائق المستخدمة فى وصف مختلف الأجزاء التى يتم اجتيازها من المستوى الموضوعة فيه، بكل ما فيها من مستتر وظاهر لأشياء مقابل أخرى.

والمسرح على العكس بإمكانه تقديم لوحة متكاملة (ليس من بينها الحكاية التى تأتى بمرور الوقت بغض النظر عن "الإشارات المستخدمة للتعبير عنها"، تستطيع السينما الاختيار ما بين إحدى طريقتين : رؤية بانورامية للوحة، مثل المسرح، أو تستخدم بؤر جزئية لإعطاء فكرة عن اللوحة الإجمالية مثل القصة.

ويعتبر التقديم المتتالى شرط أساسى فى القصة، ولكن الترتيب الذى يتبعه القصاص فى تقديم الأجزاء يعد من اختياره هو، ويترتب عليه تقييم ما إذا كان يجب تقديم شخصية فى المستوى الأول للوحة لأنه يريد ذلك أو لأنه يحتل المكانة الأولى فى النص، أو إذا كان يريد وصف شىء فى المستوى الأول، ومما لا شك فيه أن ذلك يبرز وجوده ووظيفته، وتحول الترتيب إلى عنصر من عناصر التقييم السيمولوجى بسبب حرية التعامل معه سواء بتقديمه أو بتأخيره أو بالتأكيد عليه أو حتى بحذفه وإلقاء أجزاء مقابل أجزاء أخرى من مجمل اللوحة، وتبرز القيمة السيمولوجية للترتيب بشكل مؤقت فى خط التوالى أو التزامن بالراوية، وتبرز بشكل قاص عند إبراز جزء على حساب جزء آخر باللوحة الإجمالية التى يصفها.

إن المؤلف المسرحى يؤلف لوحة يتم تقديمها جاهزة فى مجملها أمام المشاهدين، وتتيح لهم إمكانيات وضع ترتيب لالتقاط جزئيات اللوحة. صحيح أنه بإمكان المخرج فرض ترتيب بعينه، وبالتالى يحرم المشهد من هذا الامتياز وذلك

عن طريق استخدام نظام إشارى غير لغوي، الضوء مثلا فلو تم تسليط الأضواء جزئيا وتتابعيا على أجزاء الخشبة فيؤدى ذلك إلى فرض قراءة محددة ومختارة وتقييمه فى ذات الوقت وستضع شروطا للاستقبال تتشابه مع شروص القصة.

إن الفارق الجوهرى بين الدراما والقصة يتركز فى عجز القصة عن تقديم مجموعة متزامنة من العلامات المختلفة، مقابل إمكانيات التقديم المتزامن للعلامات فى العرض الدرامى.

إن "النظرة فى معانى الكلمات" أى النظرة التى تؤسس علاقات المعنى بين المظاهر والأجزاء المكونة لمجموعة أشياء أو سلوك ترجع للمؤلف الذى يمد النص بالترتيب المختار، أما فى المسرح فترجع للمشاهد الذى بإمكانه إتباع الترتيب الذى يحلو له، وبالتالى يضع بكل حرية نظاما ترتيبيا أساسيا سواء بالتكرار أو الإضمار أو العلاقات، خالقا بذلك توقعات سيميولوچية يمكن أن يؤكدها أو ينفيها تطور أحداث العمل.

وتلعب ظروف النشر أو التلقى هذه دورا فى تباين التعبيرات اللغوية، وفى توزيع الوحدات الأدبية وعلاقاتها سواء أكان ذلك فى الأدب الدرامى أم الأدب القصصى.

فالعمل المسرحى يكون أولا نصا مكتوبا، ثم يصبح عرضا، هاتان اللحظتان من الاتصال الدرامى ليستا مراحل مغلقة للتواتر أو أشكالاً فى مختلف درجات

الإنتاج، كما هو الحال فى قصة (نص) تقدم على المسرح (استعراض) عن طريق الاقتباس (راجع خمس ساعات مع ماريو للكاتب م. دليبس M.Delibes والاقتباس الدرامى الذى نفذته لولا اريار Lola Herrara (تحت العنوان نفسه) أو فى حالة مختلف مراحل نحت تمثال (راجع كمثال على ذلك العبيد لميجيل انخيل، الذين لم يتمكنوا من إخراج شكل الحجر الذى يضغط عليهم). إن العمل الدرامى كنص يعد فعلا أدبيا كاملا يحتوى بشكل افتراضى على وسائل تقديمه كعرض دون الحاجة للاقتباس أو التعديلات المسبقة، وكل نص درامى هو عرض ممكن إذ يحتوى على كل العلامات الضرورية للعرض على الخشبة مانحا المخرج هامشاً للتفسير يزيد أو يقل. وتترجم الخشبة النص الثانوى (إرشادات الكاتب) بطريقة محددة كما تطرح الحوار (النص الأساسي) بطريقة مباشرة على أن بعض المخرجين يمكنهم إدخال تغيرات عليه، وبالفعل تغير النص فى أحيان كثيرة، ويتمتع النص المسرحى بذاتية كاملة، ويمكن للنص القصصى أيضا التمتع بها كما يمكن أن يتعرض للتغير من قبل بعض الناشرين.

النص المسرحى هو نص منتهٍ ومتكامل على خلاف النص القصصى إذ يحتوى افتراضيا على العرض. تحتاج القصة إذا ما أريد لها العرض على المسرح إلى اقتباس ، وذلك لفصل كل ما هو إعلام عن القضاء أو الأشياء أو الدوافع الداعية للأحداث وكل التأملات والصوت المباشر للمؤلف والتى تجىء على لسان الراوى.

والمعلوم أن العرض المسرحى يثرى الإمكانيات التواصلية للعمل، فالعرض هو قراءة للنص وفى الوقت نفسه إبداع سيمولوچى، ولكن من الضرورى الاعتراف بأن العلاقة بين النص والعرض لا يمكن نفيها مثلما زعم بعض المخرجين على ضوء نشر نظريات أ. أبيا وإي. چى كريج أو أرتو.

ويمكن التوافق مع ما ذهب إليه انجاردين Ingarden عندما أشار إلى أن النص المسرحى يقف عند حدود ما هو أدبى، ويتجه نحو العرض حيث يكتسب أعلى كثافة لغوية وأكبر قدر من تنويع المعانى، ولكنه نص أدبى ذاتى ومتكامل.

ونود أن نوضح أيضا، وقبل البدء فى التحليل النصى الذى سنطبق فيه النظريات التى نحن بصددها أن العمل الدرامى يخلق عالما ذا فضاء خاص مثلما هو حال القصة باعتبار أن تنفيذه يتم على خشبة المسرح، ويمكن ملاحظة هذا العالم بطريقتين مختلفتين عالم غريب عن الصالة وعالم مفتوح بل حتى يشترك فيه المشاهدون، الفضاء المسرحى يعد امتداداً للفضاء الحقيقى للمشاهدين ، كما أن زمن الأحداث يتوازى فى إتساع مع الزمن الذى يحياه المشاهدون بحيث إنه يمكن فتح قنوات الاتصال على العالم الواقعى أو البقاء غريباً وبعيداً.

ويخلق مسرح باى إنكلان عوالم مغلقة على المشاهد مثلما هو الحال فى الدراما التعبيرية بوجه عام. ومع ذلك فهذا لا يعنى أن الخطاب الدرامى بدءاً من الأشياء الموضوعة على الخشبة وحتى الحوارات ليس لها وظيفة إعلامية وتمثيلية ، وعلى الأخص ، تفسيرية للواقع الأدبى المبتكر أو حتى وظائف ذات

طابع دعائى أو إقناعى للمشاهد. وفى هذا الإطار يلتقى المسرح مع القصة التى يتمكن مؤلفها من البقاء على هامش النص، ويحاول من خلال رؤية الشخصيات أو عن طريق توصيفات الأشياء أن ينقل معلومات أو يبحث عن اتجاهات محددة للقراء.

والحوار فى مسرح باى إنكلان يتطور بواسطة الشخصيات ومن أجلها وبالتالى فإنه يحذف أية تفسيرات ليس لها أهمية فى الموقف الذى يبتكره ؛ كل ملاحظة تهدف لتوضيح شئ معروف لدى المشاهد أو متقدم ذكره على لسان الشخصيات يبدو ممجوجا فى المشهد المغلق، ولا تتضمن مسرحية "مدنس المقدسات" أى حالة تدل على ذلك. إذ تمضى أحداث العمل على خطى الأسس الجمالية كفضاء وزمن مغلقين أو مثل جزء من المياه يكون المشاهد متفرجاً عليه من بعيد، لم يلجأ الكاتب فى أى لحظة إلى أى وسيلة لكى يخبر المشاهد بشئ عن الزمن الفائت أو عن الشخصيات التى تشارك فى العرض ، لأنه من غير المسموح به أن تكون هناك اتصالات بين الفضائين الدراميين الأساسيين للعرض، الصالة والخشبة.

ويجب أن تكون العلامات اللغوية وغير اللغوية كافية لتقديم عرض درامي، وألا يتم اللجوء إلى عناصر خاصة بحكى الزمن الفائت مثل الذكريات أو معلومات تنقلها شخصية إلى غيرها ... إلخ وهى أمور شاع استخدامها فى السينما والتليفزيون. والمونولوج الموجود فى اعترافات "الأبكم" لا تهدف إلى حكى

حكاية سابقة لتبرير موته على أنه قضاء عادل (كتابة قصصية) أو لكى يبدو مثالا يحتذى به فى احترامه لمبادئ أخلاقية معينة (أيدولوچيا) ، إن العلاقة الوحشية التى أداها فراسكسيتو مانشويلا هى إطار درامى ينشئ حالة توتر يؤدى إلى إطلاق الرصاص فى المشهد الأخير. وتتسابق علامات التعجب والاستفهام بشدة كأصوات In crescendo حتى إطلاق الكابتن للرصاص . وهو التأثير المسرحى نفسه الذى بلغة يونسكو فى المشهد الأخير فى الدرس La lección عن طريق علامات غير لغوية تصنع تراكما فى التوتر يزداد رويدا رويدا حتى يصل إلى خاتمة الموت.

تؤدى توجيهات المؤلف إلى تكوين الفضاء المسرحى الذى تتحكم خشبة المسرح فى حدوده المادية ؛ والفضاء القصصى يتسع فى الخطاب ويتغير فى الرواية حسب حركات الشخصيات ، وهذا واقع يتأكد بشكل كاف لو قارنا بين "بلاط المعجزات" و"مدنس المقدسات".

بعض النقاد يرون أن النص الثانوى يقوم فى العمل الدرامى بوظيفة الوصف نفسها فى الأدب الروائى . وتقول أ . أبرسفيلد عنه بأنه "un relais des moyens romanesques"(1). وفى حالة عرض القصة على المسرح فإن السرد سيكون موجودا فى حشايا الحوار، وفى العلاقة بالعلامات غير اللغوية المتاحة

---

(١) انظر الطبعة النقدية التى أعدها أ. ابرسفيلد Belles Lettres "Ruy Blas" ed. Le باريس عام ١٩٧١ م صـ ٦١ .

على الخشبة. ومع ذلك فإن المؤهلات الخاصة بالدراما وبالقصة تختلف جذرياً نظراً للحدود التى يفرضها واقع الفضاء المادى للخشبة.

ومن أكثر الاختلافات وضوحا بين النص الروائى والنص الدرامى توزيع الخطاب . ففى القصة يتميز باستمرار تبادل الحوارات والأوصاف والتقييمات، بينما يوجد فصل فى الحوارات أو النص الأساسى ، من ناحية ، وتوجيهات الكاتب أو النص الثانوى من ناحية أخرى (١).

ومما يؤكد اختلاف الخطاب بين النص الدرامى والنص الروائى هو الاتساع الأكبر للفضاء والزمان فى القصة، أو اللامحدودية لزمن قراءة النص مقابل الحدود الزمنية التى يفرضها استقبال العرض الدرامى والشكل المختلف الذى تتم به "رؤية تركيب الكلمات" فى نشر واستقبال القصة والدراما ، وأخيرا للشكل الخارجى للحوار فى المسرح مقابل تبادلية الحوارات والحكى والوصف والتأملات.. إلخ فى القصة. ولنتحقق من ذلك من خلال بعض التحليلات النصية.

---

(١) هناك نقاد لا يفضلون استخدام تعريف انجاردن " Ingarden نص أساسي ونص ثانوي" لما له من تقييم ، ويحلون محله تعريف آخر "نص أساسي وتابع النص" انظر ح. م توماسين .J,M. Thomasean pour une analyse du para. Texte théàtral", literature, 53, 1984, p 79-103.

M. Corvin . "Approche sémiologique d'un texte dramatique", Littérature, g, 1973, p 86 - 100.

رؤية تركيب الكلمات وتقديم الشخصيات

تتحكم رؤية تركيب الكلمات التى تعود لمؤلف القصة ومشاهد المسرح فى الطريقة التى يتم بها تقديم الشخصيات فى كلا النوعين.

فقد اعتادت القصة على الاستفادة بكل الإمكانيات التى يتيحها النظام اللغوى سواء كان ذلك للتدليل على شئ أو للوصف بحيث تكون المعلومة المقدمة عن الشخصيات بحكم العادة معقدة ومتناقضة. أما المسرح فهو يستخدم الاسم للتدليل على مشاركة الشخصية بالحوار، ويقدم العرض صورة للممثل لتحديد الصفات الجسمانية والحركات والملامح بطريقة ليس فيها لبس.

جرت العادة على أن يتم تقديم الشخصية فى القصة عن طريق منحها اسماً خاصًا تكمن قيمته الأساسية فى أنه دلالى ، أى ينم عن شخصية ويمكن استقطاب كل العلامات التى تجئ فى النص عنه بكل وضوح وذلك بمجرد ظهوره وعلى طول الرواية ، ويمكن - عرضيا - للاسم الخاص الإسهام بملاحظات شديدة ، يعنى ملامح معبرة إذا كان اسما ذا تراث أدبى ، بل يمكن أيضا أن يخلق نوعا من القرابة أو المعرفة ذات الطابع الاجتماعى سواء أكانت صلة القرابة هذه مأخوذة من النص أم من ابتكار المتلقى. وهناك إمكانية أخرى وهى استخدام "اسم عام" يتحول إلى خاص بالشخصية ويتمتع بقدرة دلالية صالحة ضمن حدود العمل ، وفى هذه الحالة فإنه من المعتاد أن يسهم الاسم العام فى نشأة

ملامح كلامية تعرف من خلالها الطبقة الاجتماعية والأسرية والخاصة لهذه الشخصية. والأسماء التى سوف نستخدمها من الأعمال التى ستقوم بتحليلها : باكا رابيوسا Vaca Rabiosa وباتاس لارجاس Patas Largas وبادرى بيرتياس Padre Veritas، السوردو * Sordo، فهى أسماء عامة استخدمت كأسماء خاصة لأفراد العصابات، وتنم بشكل كبير عن طبقتهم الاجتماعية وعن صفاتهم وظروفهم.

أما الصفات التى تستخدم لوصف الأسماء ، فقد جرت العادة على أن تملك قيمة دلالية فى النص تضاف إلى الوصف - بعد ظهور هذه الشخصية -إذ إن المؤلف لا يشير إليه إلا باعتباره إحدى شخصيات الرواية . ويعتبر إظهار القيم الدلالية إلى جانب الوصفية تغيرا لفظيا عارضا فى لغة القصة ويقتصر عليها إلا إذا توطد وانتشر بالطريقة نفسها التى تتم بها تغييرات كلامية أخرى. أما عند استخدام النعت لتكون له المميزات الدلالية نفسها فذلك يجعل خطاب القصة يختلف ويبتعد عن خطاب الدراما الذى يتم فيه استخدام اسم الشخصية دائما بالطريقة نفسها، وبتقدم عبارات الحوار التى ينطلق بها.

---

* Vaca Rabiosa تعني "البقرة سريعة الغضب"

Patas Largas تعني "صاحب القوائم الطويلة".

Padre Veritas تعني الأب بيريتاس.

Sordo تعني "الأصم" (المترجم).

أى لفظ من هؤلاء يصف الخولى بل ويدل عليه، ويستخدم القصاص الألفاظ التى يقترحها بنفسه للإشارة فى السياق نفسه إلى العم "بلاس دى خوانس" وهذه الحرية التى يتمتع بها تجعلنا نشعر أنه يستخدم أكثر الألفاظ تناسبا ودقة جمالية فى وصف الخولي. وهذا يعنى أن النص الأدبى القصصى يعتمد فى الخطاب اللغوى على التناقضات وتنوع الاستخدامات والتشديد والأبعاد...إلخ، فهو إذن يتمتع بدائرة واسعة من الاستخدامات الدلالية.

وينادى بقية شخصيات القصة على الخولى باسمه أو يختارون له إحدى الصفات التى تتلاءم مع الحالة وحسب الحالة النفسية، أو حسب درجة العلاقة، أو لأى سبب آخر، الطحانة تناديه بـ العم خوانس فى الحالة الطبيعية أما لو كانت فى حالة ضيق فإنها تناديه عم خبث وذلك دون أن يشعر القارئ بالحاجة لأى إيضاح أو تعريف بأنها تقصد هذا أو ذاك. أما الفرسان والطحان والراوى فينادونه باسمه : عم خوانس بلاس دى خوانس يعنى تسمية معبرة بدون أية إيضاحات مصاحبة. أما القصاص فيطلق عليه أسماء تتغير حسب المشهد فالخولى يكون "الداهية العجوز" عندما يتمشى فى المراعى التى يسيطر عليها، و"العجوز الشرس" عندما يفكر فى مخاطر إخفاء فارس مختطف فى عقاره. وتجىء تلك الأوصاف والنعوت لتكون لها وظيفة داخل النص. وأحيانا ما تكون ذات طابع فكاهى يتوافق مع ما يمكن أن يستخدمه أى ملاحظ منحاز : العم خوانس.

إن عملية التشكيل والتوصيف التى يمكن للقصاص استخدامها عن طريق الإتيان بصفات متناقضة، والتى أحيانا ما تكون فى غاية الدقة مثلما رأينا فى "بلاط المعجزات، ليس لها مكان فى نص "مدنس المقدسات" المسرحى، وذلك لأنه سيستوجب على الممثلين أداء شخصية "العجوز الشرس" والعجوز الأعشى والعجوز المتدلل المتصنع بطريقة غير تقليدية بحيث تصل صورة هذه الشخصيات للمشاهد. فالقصة تمد الشخصية بصورة متكاملة لغويا، أما المسرح فلكى يبلغ هذا الهدف يستخدم طرق وأدوات أخرى : ملابس، مكياج، إيماءات، طرق إلقاء... إلخ. دون التأكد من أن المشاهد سيتمكن من تفسيرها بالشكل المقصود. فالإشارات اللغوية تقليدية ومقبولة وذات معان متفق عليها بالمجتمع، بينما لا تتمتع الأنظمة العلاماتية الأخرى "غير اللغوية" بالصفات نفسها.

لقد بلغ التباعد أقصاه بين أسبانيا الحقيقة وأسبانيا الاسمية، أو بين الشعب والطبقة الحاكمة فى عهد الملكه "ايزابيل" التى كانت مهمومة دائما بحب شعب لا تعرفه . والتقط بأى إنكلان حالة الفساد المتفشية وانفلات القيم التى يصيغها فى شكل تقنى يستخدمه بعد ذلك فى مسرح اللامعقول : الطبقة الأرستقراطية السطحية، الجاهلة التى تبدى تأففها وقرفها من الحقيقة ومن القرويين؛ الطبقة المتعصبة القاسية التى لا يسيطر على تصرفاتها أى وازع من ضمير، إنهم حمقى مثل فلاديمير واستراجون. لم يفعل أى منهما شيئا اللهم إلا أن شخصيات إنكلان لا تفقد علاقاتها بفكاهية عقدة الرواية، أما شخصيات بيكيت فإنهم يتخلون عن الفكاهة ويظهرون على المسرح متحررين من أى ظروف خارجية.

كانت "مدنس المقدسات" عبارة عن تصوير للامعقول، لهذا الانقلاب فى القيم والذى جعل المجتمع والفرسان يخضعان للقوانين نفسها، ولقد تم هذا داخل فضاء وزمن، أما فى "بلاط المعجزات" فقد تم تناول ذلك بمزيد من التفاصيل والتوسع الذى أثار دهشة القارئ عند مشاهدته لوحة مأساوية للحياة الأسبانية. فالدراما والقصة يتقاربان فى أعمال بايّ إنكلان، ويتمتعان بالمعنى عبر استخدامه للعناصر الأخلاقية والجمالية نفسها. وعلى الرغم من ذلك لا تزال هناك اختلافات بين النوعين.

فالكاتب إنكلان يكتب رواياته وكان لها راو يراقب، وبعد ذلك ينقل ما رآه، دون الدخول فى العالم الذى يخلقه: يكتب القصة فى زمن المضارع، ويقدم التفاصيل التى انتقاها بعينه، وهى على الرغم من ظاهر الأمر ليست رؤية موضوعية لأنه ينتقى الأفعال والمظاهر والعلاقات التى يقدمها، واعتاد أيضا على تقييمها. أما المسرح فهو يخلو من الراوى، ويتم تقديم اللوحات بشكل فورى اعتمادا على الحوار بين الشخصيات.

ويبدو أن القصة تتمتع بإمكانيات أكبر فيما يتعلق بوسائل تقديم الشخصيات؛ فى النص الدرامى تتقدم الأسماء الحوار، والأسماء يجهلها المشاهد فى أول الأمر حتى تأتى شخصية أخرى وتنادى عليه، وعندما يتحول النص إلى عرض يقوم الممثل باستخدام الملابس وتأدية الحركات وعمل المكياج... إلخ، بتأدية إشارات أخرى توجب على المشاهد تفسيرها.

فى القصة يقوم الراوى بكل شيء، علما بأن هذا المجال تعرض لكم كبير من التغييرات. أما المسرح باعتباره استعراض فهو يتمتع بوسائل إضافية غير التى يقدمها النص، ويتيح إمكانيات تداخل المعانى وعلاقات تجعل من العرض عملاً مفتوحاً لأنها إمكانيات غير تقليدية.

وختاما نقول إن كاتب القصة تتمتع بحرية أكبر، بينما المسرح نجد أن المتلقى هو الذى يتمتع بقدر أكبر من المشاركة. هذه الظروف المختلفة للنشر والتلقى تؤثر على النص، وتوجد أشكال متباينة للخطاب مثلما أسلفنا.

الشخصيات فى "مدنس المقدسات" تشكل مجموعة (جميعهم من المجرمين) وينتظمون وظيفيا فى مجموعتين مهمتين ومحلفين، والفرسان الذين يتولون دور المحلفين يمكن تبادل أدوارهم : كارفنشو وباكا رابيوسا وباتاس لارجاس وبنتو بيروكى إذ إن النص لم يبين لهم ملامح تميزهم وإن كان من المنطقى أن العرض لم يتبع ذلك، وقام كل واحد منهم بدور على الخشبة؛ الأب بارتياس فإنه اعتمادا على هذا الاسم يقوم بوظيفة محددة إذ سوف يتظاهر بدور القسيس الذى يستمع لاعتراف المتهم، أما الباقون فيمكن بشكل أو بأخر تشخيصهم، غير أنه لن يعدو كونهم ظلالاً أو كاريكاتيراً بلا ملامح إنسانية واضحة.

الشخصيات نفسها تعتبر فى القصة هدفاً للإدلاء بمعلومات أكثر اتساعا وأشد حده، نظرا لرؤية تركيب الكلمات التى يصيغها عنهم الكاتب. وفيما يلى نرى كيف تسير هذه الرؤية أو هذا الشكل من النشر.

فى "بلاط المعجزات" نجد كارفنشو عبارة عن ظلال لفارس - فى ثياب خدم الملوك وغطاء رأس يستخدمه الفلاحون - ويقف فى ضوء القمر فى وضع جانبي، حاملاً بندقية لامعة (صـ١٢٥، ١٢٦).

وتبدو "رؤية تركيب الكلمات" فى إعداد المشهد نصياً : يتم تقديم الشخصية على أنها ظلال، بصورة جانبية يقطعها ضوء القمر، ثم يواصل الوصف جزءا بجزء، الرداء ثم قلنسوة الفلاحين والبندقية التى تلمع. وتأتى فى صورة مكونة من هذه الملحوظات التى أعطاها القصاص. ومع ذلك ينطلق كارفنشو فى الكلام دون أن نعرف اسمه، مع أن صورته سوف يجسدها أحد الممثلين عندما يعرض النص على المسرح، ويستطيع المشاهد متابعة الشخصية على أجزاء حيث سيرى الرداء والقلنسوة والبندقية إن كان يحملها (لا يبين النص الدرامى هذه النقطة) وسيمكنه رؤية الحركات والسلوك ووضع الجسم الذى ربما يكون خفيفا وظريفاً أو يكون خجولاً (فعصابات الإجرام فيها كل أصناف البشر مثل أى شريحة اجتماعية)، وللمشاهد كل الحرية فى اختيار ما يجب أن ينظر إليه وترتيبها؛ والعلاقات التى يمكنه إقامتها بين كل ما هو موجود على الخشبة، ويمكنه أيضا أن يفسر ويضع معان لكل ما يراه وما يسمعه.

ولو أبرز كاتب القصة فى النص فكرة البندقية التى تلمع فى القريوس ، فإنه بذلك يوجه القارئ إلى تكوين فكرة عن الشخصية بعكس المسرح فهو لا يبرز ولا يستطيع سبق منظر عن غيره، والمشاهد يمكنه البدء فى رؤية كارفنشو بالمقارنة مع بقية الممثلين سواء أكان أطول أم أقصر أم أشقر أم أسمر أم متابعة البندقية لأنها على يمينه أم لأن الإضاءة مسلطة عليه أكثر من الباقين.

ويؤكد أو. زيتش O.Zich على أن جميع العلامات المسرحية لها هدف مزدوج فى تمييز الشخصيات والفضاء والزمن أو الوظيفة المشاركة فى الحدث الدرامي. ويمكننا بالفعل التحقق من أن أوصاف القصة تقتصر على تمييز الشخصيات وخلق أجواء مجازية أو كنائية خاصة بهذه الشخصية ودون أن يكون لها وظيفة بالضرورة، فى الوقت الذى فيه كل العلامات على المسرح لها وظيفة مباشرة. ولهذا فإن مشاركة المشاهد أكثر فعالية من مشاركة القارئ.

ويؤكد سربيرى SerpIeri أيضا على هذه النظرية عندما يميز العلامات المسرحية بأن لها قيما إشارية ووظييفة إزاء بقية العلامات التى تعتبر تمييزية[٥].

بالإضافة إلى الإمكانيات الكبيرة للقصة فى تقديم الشخصيات بوصف دقيق، فالخطاب القصصى وضع المزيد من المعلومات عن الشخصية سواء بشكل مباشر أم غير مباشر. فيصل بنا الأمر أن نعرف أن "كارفنشو" يعيش بحى الغجر فى كاســـتريل دى لاس كويباس Castril de las Guevas، مع رفيقته مالينا لا كارفنشو Malena la Carifanch التى تناديه باسم مى بيبى "mipepe" تسميه الطحانة فى حوار مالينا "tu rufo" *؛ نعرف أنهما ليس لديهما أولاد بالرغم من الحمل المتكرر لرفيقته مالينا، ونعرف أن كارفنشو رجل ذو معاملة حسنة

---

(٥) يمكن مراجعة دراساته في

Jpotesi teorica di sigmentazione del testo teatrale, en Strumenti critici , 32-33, 1977. Einaudi, Turin ; come comunica il teato : del testo alla scena (Serpieri, A, et al.). Milan, 1978.

(ندع قسوته جانباً) وصاحب آراء سديدة، وأنه إزاء عائلة كارباخال Carbajales يبدى نوعا من الاستسلام مثلما فعل فى مزرعة قرطبة حيثما فكروا فى اقتياد المختطف، وتعهد للخولى قائلاً "الأصدقاء لهذا هم أصدقاء" وهو عبارة عن وعيد يفهمه العم بلاس دى خوانس جيدا ومباشرة.

ويوجه القصاص عنايته وانتباهه بشكل متوال لمختلف مظاهر شخصية كارفنشو، ويقدم معلومات مختارة عن هيئته وأسرته وعلاقاته الاجتماعية وسلوكيات هذا الفاعل الجيد. أما المسرح فعليه الاستفادة من تطور الأحداث ، أما المعلومات التى يتم إعطاؤها بطريقة غير مباشرة عن طريق آراء وأحكام بقية الشخصيات ، فهى لإبلاغ المشاهد عن التفاصيل الجسمانية والنفسية للفاعل. فشخصية كارفنشو فى المسرحية تؤكد أنه من السهل أن يكون للإنسان أب قسيس ويكفيه شفرة حلاقة فيصبح ملكا ؛ ويضاحك المتهم : السوردو دى تريانا Sordo de Trianaحول عبقريته وأخلاقه، ويحاول إقناعه بالاعتراف بخيانته للمجموعة بأن يقدم له السجائر والنبيذ؛ ويبلغ به الأمر بالخداع حيث يجهز شخصاً يلعب دور القسيس الذى يحصل على الاعتراف ويقول للمتهم إن لديه أب راهب سيحضر جلسة الاعتراف. كل ذلك يتم سرده بشكل واضح فى الحوار ويتكرر خلال إيماءات وأفعال : يقترب كارفنشو من المتهم، ويزعق فى أذنه ويقرب الدخان إلى ما تحت أنفه على طريقة أهل سبتة، ويضع له السيجارة فى فمه ويعطيه زجاجة النبيذ... إن كل العلامات المذكورة، بما فيها اللغوية، تؤدى إلى

* rufo في اللغة تعني الأشقر.

المعنى نفسه المقصود فى الدراما، بالإضافة لوظيفتها التمييزية للمتهم، إذ إن المؤلف لا يستطيع تقديم هذه المعلومات عن طريق الأحكام المباشرة.

وتقوم الكلمات التى تسمع والإيماءات والأشياء الموجودة على الخشبة، مقام الراوى أو المعلق على سلوكيات الشخصيات.

وفيما يتعلق بالتناقض الذى أثبتناه فى القصة حول شخصية العم بلاس دى خوانس فإنه بات واضحاً. الشيء الوحيد الذى نبهنا عليه هو استثناء فى الدراما: كارفنشو يضع السيجارة فى فم المتهم "فى محاولة لترويضه" هكذا تنص توجيهات المؤلف على هذا المشهد، هذه العبارة تنسب للمؤلف على أنها إظهار للنوايا إلا أنه لا ضرورة لها لأن المشهد كله يدور حول المعنى نفسه أى أن نية كارفنشو هى إقناع السوردو لكى "يغني"* . إن كارفنشو يبدو فى أقواله وأفعاله شخصاً خفيف الظل، صاحب نكتة، فولتيرى المذهب،، معتدل المزاج... إلخ، إلا أنه يجب الإشارة إلى أن كل هذه الصفات يستنتجها المشاهد فليس لها وجود فى النص، وبالتالى يمكن زيادتها أو تبديلها أو تعديلها بأخرى حسب المزاج اللغوى للمتلقي.

ويتضح مما سبق التباين النصى فى "رؤية تركيب الكلمات" لدى مؤلف القصة ومشاهد المسرح. ومن الطبعى أن طريقة الاستقبال ستكون مشروطة بطريقة التعبير. وقد جرت العادة على تحديد ملامح شخصيات القصة تحديدا دقيقا، إذ

---

* اللفظ الأسباني conta من الفعل contar بمعنى يغني، والمقصود هنا الاسترسال في الاعتراف.

يلاحظ أن اسم المتهم السور دو Sordo المترجم أو بالعربية الأصم.

إن عملية تشكليهم ورسمهم تكاملت، على الرغم من أى مبدع أدبى لابد أن يضيف إلى القصة شيئا من الغموض الذى لسنا بصدده الآن. ونلاحظ أن كارفنشو المسرحية ذو شخصية أقل تحديداً فى النص، فنيته وأفعاله يلفهما الغموض : لا تعرف إن كان ملحدا أو كان ساخرًا من الأديان، أو إذا كان يؤمن بشيء، لأنه لا معنى لقيامه باختيار أحد المجرمين ليجعل منه قسيسا، ويجهز له تاجا مع أن المتهم لن يراه، لأنه معصوب العينين، ولن يتم رفع العصابة أثناء الاعتراف حتى لو طلب ذلك؟ يبدو أن العلامة "التاج" تعتبر بالنسبة للمجرمين رمزا للدين، وأنهم يسعون إلى إقناع أنفسهم أكثر من حرصهم على خداع السوردو.

إن الاختلافات بين "مدنس المقدسات" وبين " بلاط المعجزات" أو بين القصة والمسرح لا تتركز فقط فى النص، بل تمتد لتشمل المصادر السيميولوجية التى تساعد على جعل النص قابلاً للاستيعاب والفهم فى زمن وفضاء مادى واجتماعى أو ثقافى معين.

وقد اعتادت طريقة تتابع الأحداث بالمسرح التعبيرى على إتباع تخطيط ليس سببيا، خطة يتبعها المسرح الواقعى إنما اتباع طريقة تعتمد على المصادفة فإضافة إلى المميزات الخاصة بالمسرح الواقعي، والمحاكاة مثال على ذلك فإنه طبق الترتيب الزمنى للأحداث (وليس الترتيب الأدبي) مع التتابع السببى، وذلك سواء فى المسرح أم فى القصة. ولهذا السبب فإن البواعث العامة التى تجعل الأحداث المتعاقبة تتماسك فيما بينها وتكتسب المعنى تتركز فى إيجاد علاقة

سببية. ومن المعروف أن ما يحدث فى الماضى سبب فى الأحداث المستقبلية وربما يكون هذا هو السبب فى شيوع التعلق بالماضى - بالقصة الواقعية: يسعى الكتاب إلى البحث فى ماضى الشخصيات لإيجاد أسباب لأوضاعهم الحالية ، وذلك لأن النص القصصى تحديدا أكثر تمسكا بالقواعد والنظم، ويميل للإيجاز فيما يتعلق بوظائف الشخصيات. ولهذا السبب أيضا فإنه عندما تتغير بواعث الإنتاج الأدبى فإن المسرح ينبه إلى ذلك قبل القصة.

ويتبع الكاتب فى "مدنس المقدسات" خطة زمنية تتجاوز المفهوم الواقعى حيث تدور الأحداث دون أن يضطر المشاهد إلى ترتيبها فى جدول منطقى - سببى. وقد انتهج المسرح التعبيرى الألمانى طريقا أعطى شكلا للبواعث الجديدة فى الاستيشن دراما station drama ، والذى حول العمل الدرامى إلى سلسلة من اللوحات المستقلة - بصورة ما - فيما بينها وذلك فى شكل يشبه "تقنية اللوحات" التى تحمل معنى خاصاً أكثر منه معنى زمنياً. و"مدنس المقدسات" هى لوحة يسجل مرور الزمن فيها أحداثا ليس بينها علاقة سببية. واستخدام باى إنكلان التقنية نفسها فى "أضواء بوهيمية" حيث تدور أحداث اللوحات فى منزل ماكس استريا Max Estrella وفى الشارع وفى قسم الشرطة وفى الوزارة ... إلخ وتشكل إطاراً للوحة حياة سكان مدريد، والتى ليس من المهم فيها ماذا يحدث أو متى يحدث.

وتستجيب الشخصيات للبواعث الجمالية والفلسفية الجديدة، ويصبح تقديمهم فى النص شديد الاختلاف فى مسرحية "مدنس المقدسات" "المتحررة

من التخطيطة السببية" وفى "بلاط المعجزات" مع أن الكاتب حاول فى القصة إتباع التقنيات نفسها.

وتتشابه الرواية فى كلتا الحالتين تشابها كبيرا : هيئة محلفين تتكون من مجرمين يحكمون بالإعدام على أحدهم لشكهم فى أنه قد يكون وشياً بهم؛ محلفون من أعضاء العصابات يقضى بموت الطحان الأعوج الذى قبضت عليه الشرطة حتى لا يشى بهم (الكتاب الخامس والسابع من بلاط المعجزات). وبالرغم من التقارب الموضوعى بين الروايتين فإن تطور الأحداث فيهما مختلفان. فالقصة تتمسك بالتخطيطة السببية حتى فى عنوان الكتاب السابع "حتى لا يعترف"، والتى يجيء فيها حكم الإعدام ضد الطحان. فالفرسان يعلمون أن الشرطة تقتل المساجين لو حاول تحريرهم أحد، وهذا - تحديدا - ما يرغبون فيه: حث الشرطة على قتل الطحان، وتحدث علاقة السبب والنتيجة لا محالة عبر معرفة المجرمين لهذه الحقيقة، فيطلقون عنان المهمة فى الوقت المناسب ومن خلال معرفة خاطئة للحراس الذى يفسرون الهجوم باعتباره يهدف لتحرير السجين. من وجهة نظر الشخصيات أن تطور الأحداث يجيء بصورة سببية مع أنها لعبة حظ جاءت من تلاقى افتراضية ؛ المجرمون يريدون قتل السجين ويتظاهرون بمحاولة تحريره / الشرطة لا تريد القتل وإنما يقتلونه لأنهم فسروا المحاولة بأنها لتحرير السجين. الخطة واضحة مع أن الأسباب معروفة جزئياً فقط حسب رؤية الشخصيات.

ويتبع شخصيات القصة عملية بطيئة فى عملية الإعلام والتأملات والحركات... إلخ والتى تؤدى فيها الطاحونة دور المنسق لاستراتيجية تم إعدادها جيداً على مدى سلسلة اللوحات التى تتعرض فيها الشخصيات لمراقبة لصيقة ومن زوايا مختلفة. ويتطور الموضوع بشكل كامل ونعرف من الذى قتل الأعرج ولماذا : كل شيء يكون واضحا للقارئ مع أنه ليس بالقدر نفسه من الوضوح بالنسبة للشخصيات التى تعيش الأحداث.

أما فى المسرحية فلم تكتمل الحكاية ، ولا تشكل لوحة من العلاقات المغلقة بالنسبة للمشاهد مع أنها تشكلها للشخصيات. فالمشاهد يظل دون معرفة ماذا فعلت مانشويلا Manchuela، لأنه عندما بدأ الحوار كان المشتركون فيه على علم ولم يكرروه لإخبار المشاهد، فمن المعروف عن باى إنكلان اتباعه لقواعد المشاهد المغلقة : عندما يرتفع الستار نشاهد ما يحدث دون الاطلاع على حكاية، فلم يتم "حكي" شيء. إن اللوحة البصرية لها حدودها الفضائية والزمانية التى تفرضها الحقيقة الصناعية التى يتم إنشاؤها فى الفضاء المسرحى وفى زمن التلقي. أما القصة فبإمكانها إتاحة فضاء أكثر اتساعا لشخصياتها كلما أرادت أو استطاعت وتستطيع أن تعود بهم إلى الماضى أو إيقافهم فى الحاضر بل إن المؤلف لو أراد فيمكنه أن يسبق بهم إلى المستقبل.

تقدم الدراما مجموعة من الشخصيات التى لا تخرج عن الحدود المادية للخشبة حيث يؤدون الأحداث فى الزمن المضارع، ومسببات هذه الأحداث فورية، وأحيانا لحظية، وأحيانا أخرى تكون غريزية، وينتهى المشهد دون تأملات أو عودة

للوراء لإضافة تفسيرات أو شرح أو نتائج. وتعرض "مدنس المقدسات" تهكما على محاكمة وحكم وموت، إلا أن المحاكمة تسبق رفع الستار مع أنها موجودة فى الخيال: الحكم هو الإعدام، وفى النهاية تتم عملية قتل المتهم، ولكن الموت ليس له علاقة بالحكم أو المحاكمة. وتبدو الظروف غير معقولة، والشخصيات سوداوية وغير معقولة على الأقل بالنسبة لمنطق السلوك الاجتماعى - والشخصيات عبارة عن "خيالات" سواء باتاس لارجاس أو باكا رابيوسا أو بنتو بارجاس أو الآخرين، فليس لهم أية أبعاد إنسانية : يضحكون ويسخرون ويشربون ويدخنون ويصرخون ويطلقون النار إذا احتاج الأمر، لماذا ؟ لا يهم.

وقد تم تنفيذ الحكم بالحظ. أى بسبب اندفاع لحظى للقائد كى يتفادى الانفعالات التى يحس بها جراء جرائم السوردو أو النتيجة، إن ذنوبه لم تكن السبب فى قتله وإنما بالطريقة التى اعترف بها أمام القسيس المزيف : العواطف خطر على المجرمين ويجب القضاء عليها ، لهذا يتناول القائد البندقية وينتهى المشهد بدخان إطلاق الرصاص.

ومن هذا المنطلق نجد أن الشخصيات الدرامية تتحدد بوظيفتها . ولو عدنا للنص سنتأكد من أنه تمت صياغة بقية الشخصيات بالملامح نفسها التى يتميز بها كارفنشو. فالقصة تمدنا ببعض المعلومات التى تميز كل منهم فمثلا ، باتاس لارجاس يقال إنه "شاب غير ناضج" و"كان غجريا" وكان ينطق السين ثاء (١٢٨) كما يقال أيضاً عن أن أسنانه تظهر عندما يضحك ، ولا يبدو أن ذلك يميزه فأنا لا أعرف إذا كان هناك أحد لا تظهر أسنانه عندما يضحك ، إذا كانت له أسنان طبعا.

أما "بنتو بيروكى" فهو هارب من السجن، ويعمل فى التهريب وسارق مواشى ، وكلها صفات لا تميزه عن الآخرين، وإنما يتميز عندما يعرض أفكار "فينيبو ستري ديك ارتخينا (135) Finibusterre Cartagena التى يوجزها فى فكرة واحدة وهى سرقة الأغنياء لإعطاء الفقراء، وهذا عدل "لأن شريعة الله هى العدل بين الناس". يلاحظ أنه اشتراكى متطرف ، وهكذا يجئ موصوفاً بالقصة.

وياكا رابيوسا على العكس يتميز بأنه متأصل فى معانى الديموقراطية ، لا يقبل اتخاذ أية قرارات إلا بعد موافقة ومساندة الجميع : (تخفيض السعر لا يمكن قبوله إلا بعد العودة لجميع الزملاء) . إنه ديموقراطى عن قناعة فهو مهذب جداً غير أن ذلك لا يمنعه من إبداء الشجاعة، فقد كان مستعداً للمساهمة فى تنفيذ حكم الإعدام (تناول المطواة الكبيرة التى يخفيها تحت ملابسه الداخلية : أيها السادة ، لو شاءت الظروف تنفيذ الحكم وهو ما أشك فيه . فإننى احتفظ لنفسى برأس هذا الخنزير. فقد قمت منذ شهرين بسن العدة ولم أستعملها حتى اليوم (١٣٨) .

وعلى الرغم من تميز أفراد العصابة كل على حدة فإنهم يؤدون جميعا وظيفة واحدة، فقد أتاحت القصة إمكانية وضع فوارق واضحة بين "الشخصية" منفردة وبين "المؤدي" الوظيفى كفرد ومجموعة. ونجد الشخصيات فى "بلاط المعجزات" تشكل دور المؤدى الجمعى، ولهذا فالحوار يمكن تبادله بالرغم من ذلك لا ينطق مميزات وملامح مختلف الشخصيات. فلو أن "باكا رابيوسا" مستعد لقتل الشاب المختطف فإن الباقين مستعدون للقيام بالمهمة نفسها مثل باتاس لارجاس المؤيد

لفكرة "قتل العصفور" ويهدده بمطواه بمؤخرة رأسه، بينما كان الشاب يكتب رسالة لأبيه (١٤٣) ومثل "كارفنشو" أيضاً والذى يقوم ، بمساعدة باكا رابيوسا ، بكوميديا يتم فيها تمثيل أنه سوف يقتله (١٤٤) (يمكن أيضا مراجعة الملاحق ١١ و ١٢ صفحات ١٤١ و ١٤٢ ....) كل منهم مستعد للقيام بالمهمة ، وكل منهم يمكنه تقديم التعليقات وتصل اللحظة التى لا يكون فيها ضروريا إضافة توجيهات فى النص تشير إلى هوية المتكلم.

إن الشخصيات يمكن تبادل وظائفهم فى النص الدرامى، أما فى القصة فلهم ملامح ينفردون بها، وعلامات تشخيصية وأوصاف لمظهرهم الجسمانى والنفسي، أما فى الدراما فهم مجرد "أشباح" تؤدى دوراً.

****

وتمثل الشخصيات نظاماً للعلامات الأدبية التى يمكن تغيير استخدامها وأدائها فى مختلف الأنواع، إلا أن هناك أنظمة علاماتية أخرى فى "مدنس المقدسات" وفى "بلاط المعجزات" تثبت عند تحليلها وجود تعارض فى كل خطاب على حدة.

تعتبر الحكاية حزمة الإبداع الأدبى، وتنتمى إلى الشكل مثلها فى ذلك مثل اللغة المستخدمة . ويتم تقديم الدراما عبر الصور، وبالإمكان تزامن علامات من مختلف الأنظمة على خشبة المسرح. ولقد أثبت مسرح اللامعقول أنه بالإمكان الاستغناء عن الحكاية واستطاع يونسكو إعطاء شكل مرئى لعدم التواصل الإنسانى فى مسرحية "الكراسي" بأن وضع خطيباً أبكم على المسرح يتولى نقل

رسائل عجوز يبلغ من العمر خمسة وتسعين عاماً إلى حاضرين غير موجودين ؛ ويريد الخطيب استخدام الكتابة ويرسم على صورة بعض الملامح التى لا تنطبق على علامات تقليدية ، فكأن التأثير الدرامى فوريا وتم تقديم اللامعقول عبر "علامات غاية فى الروعة".

لا يمكن تناول أعمال باى إنكلان على أنها "لا معقول" لأن موضوع المسرح الذى يطلق عليه هذا الوصف هو افتقاد معنى حياة الإنسان من البواعث العقلانية (الاعتراف بأنه يجب رفض أية تفسيرات هامة) ومن البواعث الاجتماعية (استحالة التواصل عن طريق اللغة)؛ بالنص توجد شخصيات فى مسرح أنكلان يمكن اعتبارها لا معقولة ، وتربطهم علاقات لا معقولة إلا أنهم يؤدون ذلك وكأنهم طبيعيون ، فهم فى الأساس أشخاص ذوى أخلاقيات وفكر متماسك أو لا يرفضون إمكانية التواصل مع الآخرين. فشخصيات "مدنس المقدسات" كان يمكنهم عدم الاعتقاد فى التفسيرات العقلانية أو يرفضون قبول المعانى الهامة والأساسية لحياة الإنسان، ولكن جاءت سلوكياتهم مشابهة للمؤمنين بهذه الأفكار أو حتى قبلوها ! أحد المجرمين يطلب الاعتراف قبل تنفيذ حكم الإعدام ويسعى الباقون لتحقيق آخر أمانيه.

إن اللامعقول فى مسرح "إنكلان" لا يرفض الواقع ، ولا حتى فيما يتعلق بالقيم والمعتقدات ، إنما هو يحولها إلى أشكال ترتدى أقنعة : يعمل خطة للحدث، وأشباح للشخصيات ، ويسخر من المآسى، ويقلل من شأنها لتصل إلى التهكم والسخرية والاستهزاء.

وبهذه العقيدة الجمالية والأخلاقية والفكرية التعبيرية بلغ إنكلان فى إنتاجه الدرامى درجات من الحدة أعلى مما بلغه فى العمل القصصى . ففى مقابل الإمكانيات الأكبر فى سرد المعلومات بالقصة فقد استطاع أن يجعل الرواية المسرحية أكثر شدة وحدة.

وفى النص الثانوى الذى يفتتح "مسرحية دينية للأشباح" وهى إحدى لوحات "مدنس المقدسات" نجد أنه فى شرح طويل يشير إلى مؤثرات صوتية وبصرية يهدف إلى إضفاء حالة من اللامعقولية على ما يمكن أن نسميه محاكمة، ولو فسر المشاهد كل هذه العلامات بشكل ملائم فعليه تجاوز الحكاية التى هى عبارة عن اجتماع للفرسان فى إحدى كهوف سييرا مورينا : Sierra Morena وتبنى اللغة خطاباً يقوم على العلامات الموجودة على الخشبة : أضواء وحركات وأشخاص وملابس وضوضاء ولغة ... إلخ بمعنى أنها تؤدى وظيفة تمثيلية ، وهى فى الوقت نفسه عبارة عن توجيهات للمؤلف تصلح لقراء ذلك العصر ، ويمكن الإبقاء عليها أو توسيعها أو إلغاؤها إذا ما عرضت على المشاهد المعاصر. إذ إنها توجيهات للممثلين، الأمر الذى لا يدركه المشاهدون بشكل مباشر بعكس إمكانيات قارئ النص الدرامى ، وعلى المشاهد تفسير العلامات المميزة للأشياء والتى تدل عليها العلامات اللغوية للنص والموجودة على الخشبة للتحقق من الصورة التى يكون فيها النص الدرامى أكثر شدة وأكثر حدة من النص القصصى. وسيتم التحليل على النص لأن موارد الدراما والقصة قابلة للمقارنة بينما تختلف عندما يتعلق الأمر بالعرض الدرامى والنص القصصي.

إن عنوان "مـدنس المقـدسـات" Sacrilegio مـعبـر جداً ويقـود إلى جـو دينى يسيطـر على العمل كله، ولكن ليس بطريقـة دلالية مباشـرة أو إشـارية وإنما عن طريق سلسلة من الملاحظات التى يتوالى وجودها فى النص، أى عن طريق المعنى الأدبى للعمل وذلك بألفاظ مثل "اعتـراف" و"الأب باريتـاس" و"ذقون كيـوشيـه" و"رداء الناس" .... إلخ، وكلها لا تشـيـر إلى اعتـراف دينى وإنما إلى اعتـراف بجريمة خيانة ضد الزملاء كما أنه ليس قسيساً بل مجرماً ينادونه باسم شهرة "الأب بيرتياس" .... إلخ ويؤدى التناقض بين ما هو دينى ومـا هو متصل بحياة وفنون المجرمين إلى ضرورة إصدار توجيهات للمؤلف فى كلا الاتجاهين.

ويلف الغموض بالعنوان المصاحب " Auto "ويزداد الغموض بالتوجيهات التى يعطيها المؤلف فهى كلمة تدل على حكم قضائى فى قضايا ثانوية، وتدل على التأليف الدرامى القصير الذى تشترك فيه شخصيات إنجيلية وتمثيلية. وبالتالى فإن كلمة "Auto" حسبما تشير مدلولاتها وإشاراتها : حكم ومسرح ثانوى وقصير، دين وتمثيل ... كل هذه الملامح تبدو للقارئ الذى يتناول نصوص باىّ إنكلان.

والكلمة التالية "أشباح" تضيف بعض الملامح الدلالية الجديدة وتتجاوز فى معانيها التفسيرات الأخرى التى تقدمت ، فالشخصيات ليست نسخة واقعية لأناس من لحم ودم ، كما أنها ليست أشياء مجردة أو نماذج معروفة إنها خيالات أو أشباح تؤدى دوراً، وهو تقليد متبع فى التعبير المسرحى والآن نطبقه كعنصر

من العناصر الجمالية التعبيرية : يشير النص إلى تلك الشخصيات بألفاظ قول عليهم "حزمة" و"ظل" و"الحلبة المظلمة" ... التى "تتضح خلف عين كشاف الإضاءة" أى أنها مشاهد جانبية وحزم وألوان وعاكس إضاءة ... إنه عالم غير مستقر لخطوط وكتل تظهر وتتلاشى أمام عيوننا.

وتؤدى الاحتمالات وتوقع معانى العمل والعنوان المصاحب والعلاقات التى تقيمها توجيهات المؤلف التى تتصدر العمل ، تؤدى بنا إلى توقع لا آدمية الشخصيات، وبالتالى إلى اللامعقول.

كما أن العلاقة الدرامية للأشخاص معبرة وتدل على الاستهانة بما هو إنسانى : أسماء الشخصيات عبارة عن كنية مثل الأب باريتاس، وباتاس لارجاس وباكا رابيوسا، وكارفنشو، وأصم تريانا، كلها ألقاب ساخرة تنم عن قسوة وانعدام ضمير ووحشة وسخرية. ويستطيع القارئ ، إذا لم يكن شديد الغباء ، أن يتوقع أنه ليس بصدد عمل كوميدي. ثم يتأكد لنا فى النص أن الشخصيات ليس لها أسماء أخرى ، فهم لكى يؤدون أدوارهم على هذا النحو ليس هناك داع لإطلاق مسميات أخرى. على عكس القصة التى تضيف اللقب إلى الاسم ، بل وتشير إلى ظروف تاريخية واجتماعية لكل واحد منهم.

وقبل أن يبدأ الحوار نجد خشبة المسرح وقد تم ترتيبها وتنسيقها حسب توجيهات العنوان والعنوان المرافق، وبعلاقات الشخصيات والإرشادات الأولى للمؤلف ، كل ذلك يمد المشاهد بإشارات غير تقليدية، ولكنها دلالية توضح الحدث. ثم يبدأ الحوار ليوضح الحكاية التى يمكن حدوثها داخل هذا الفضاء

وتدفعنا الإسهامات اللغوية إلى التفكير بأنه تم الانتهاء من عقد جلسة حكم قضائى ضد أحد المجرمين : السور دو دى تريانا لأنه خالف القوانين الأساسية للفرسان ووشى بهم (حكى ذلك) . وتجرى عملية محاكاة للمؤسسات الاجتماعية: وهكذا تم تطبيق الشرع والدين فى إجراء سييرا / مورينا . Sierra Morena

كما تشتمل العلامات غير اللغوية فى مجملها معنى عند تلاقيها مع العلامات التقليدية بالحوار : كل شئ يتحول ، كل شئ محتواه ومظهره. هناك فساد وانفلات ظاهر فى القيم يتضح فى عدة مستويات : الموضوعات والشخصيات والفضاءات والديكور والملابس واللغة المستخدمة كلها تتغير. حتى الحقيقة الموجودة على خشبة المسرح والعلامات اللغوية التى تسمع لا يدل ظاهرها على حقيقتها، ولا تحمل المعنى العادى المعروف ، وتشير أحداث المحاكاة إلى كل ذلك.

الموضوع : حكم ، فصل اللصوص.

الشخصيات : قضاة، لصوص ، حلبة مظلمة وظل.

الفضاء المسرحى : صالة محكمة، كهف تعيش فيها عصابة اللصوص.

الديكور المسرحى : كهف ، بركة، أجسام زجاجية شفافة على شكل عقود ذات انعكاسات رائعة ؛ طلاء بالمينا لبركة زرقاء مع دفقات من الدم.

الإضاءة : كشاف ضوضاء وجلبة ضوئية بالأسود والأحمر ، حكاية أضواء.

لو تناولنا بالتحليل إحدى الأنظمة العلاماتية مثل الضوء ونفسره بقيمته

الاستعارية والكنائية فسوف نجد أن المعنى النصى يتماشى مع ما تصوره العلامات اللغوية : كشاف الضوء الأحمر فى صراع مع الظلال السوداء ، مع ملاحظات واضحة عن العنف والجهل (الأحمر والأسود) ، والبركة الزرقاء تتحدد كنائيا باللون أو ببريق طبقة الميناء، فيها دفقات من "الدماء" فهى عودة للإشارة للعنف. بالإضافة إلى القيمة الدلالية للألفاظ التى تشير للضوء واللون فإن مدلولاتها تتسع بعلامات لغوية، (وبالتالى فيه إشارات توجيهية لمخرج العرض) مثل.. حكاية "الأضواء": (الضوء يعد علامة فضائية تتحول إلى علامة زمنية) ، مع كلمات نصية ملائمة : مينا البركة الزرقاء بها دفقات من الدماء = المينا الزرقاء تهتز بريقاً ، كلا العبارتين تعتمد هويتهما اللغوية على تكرار ألفاظ ، والتناسب اللفظى بين أزرق "azul" ونيلى "anil" ، و"بها دفقات" و"يهتز" من "الدماء" و"البريق".

لقد كانت الحقيقة اللاواقعية التى أوجزها الكاتب فى خطوط تعبيرية غاية فى الدقة ، تلك الخطوط التى ساعد على تعزيزها الاتجاه الذى حافظ عليه وتمسك به طول مسيرته الأدبية، وهو السخرية من الواقع، وذلك جعله يحول مستشارى المحكمة إلى مجموعة لصوص مجرمين ، ويحول الأشخاص إلى أكوام أو ظلال لا تدل عليها إلا صورها الجانبية (مثل الأب باريتاس الأعرج) ويحول الحكم إلى محاكاة متعقلة ، وفى النهاية ، يتم تحويل محاكاة هذا الحكم والقرار المنطقى للمحكمة وتنفيذ الحكم إلى عملية قتل تجئ رد فعل على مشاعر وعواطف : يقوم القائد بإطلاق النار على المتهم ، ليس بهدف تنفيذ الحكم ولكن

حتى لا ينفعل لدى سماعه اعترافاته. ويبدو العمل فى مجمله مثل لوحة تم حفرها بماء النار أو هو "نزوة" تستخدم حبرا من ألوان مأساوية :

أ -فضاء يتم فيه إصدار حكم وهو مغارة للصوص.

ب- أضواء "حمراء" وظلال "سوداء" تتصارع لتخلق جواً من العنف تدور فيه أحداث الحكاية التى تبدأ - مؤقتًا - بمأساة وكلها إرشادات واضحة بالنسبة للقارئ، بينما يكون على المشاهد ابتكارها وتصورها بطريقة تقترب من الصح، لأنها علامات غير تقليدية.

(ج) الظل الذى يراقب وأذنه ملاصقة للأرض، تعد علامة متوافقة مع علامات فضائية أخرى: فلو لم يكن الاجتماع لعصابة مجرمين ما كانت هناك ضرورة للمراقبة. وبالتالى فإن الكهف والخفير الواقف فى مدخلها فى وضع المراقب تعد علامات توجه المشاهد إلى التفسير السيميولوجي نفسه "فصل اللصوص".

(د) هناك مجموعة من الناس تشكل حلقة تومئ بإشارات صامته، تجلس فى منطقة الظل ("الساحة المظلمة" "الساحة السمراء" مع أن هذه التعبيرات يمكنها الدلالة على معان آخرى فقد تدل على لون بشرة أهل الأندلس أو على بشرة الفرسان التى لفحتها الشمس أو حتى على لون نواياهم...)

(هـ) دخول الحزمة، وهو العنصر الدرامى الذى يستهل الأحداث والحوار.

قدم الكاتب فى هذه التوجيهات عناصر استاتيكية على الخشبة: أشخاصاً بلا درجة (مثلما تقتضى التعبيرية)، وأضواءً عنيفة، وديكوراً غريباً، وتصل شخصية

وتكون هى الأولى التى تبرز ملامح خاصة، إلا أنها ليست الملامح التى توصف أو ملامح لهيئة تشير إلى شكل إنسانى، وإنما ترسم خيالاً (أعرج وله لحية) ويرتدى (وشاحاً كتفياً ورداء خشناً) ومعه أغراض (بردعة وكيس صوفان) وحركاته (يصل، يجلس، يضرب على الكيس) وحتى إيقاع حركاته (بطيء، إذا إنه قبل البدء فى الكلام يشعل سيجارة).

ويبرز الكاتب متتبعاً التقنية التعبيرية بعض المظاهر تجاه الأخرى التى تعتبر غير دلالية. فهو مثلاً لا يقول لنا إذا كان الأب باريتاس أصلع أم يرتدى شعراً مستعاراً، وهل يتأنى فى الكلام، أو إذا كان لديه أسنان أم خلعها... تلك تفاصيل تعتمد بشكل مباشر على العرض أى المخرج أو الممثل الذى تجسد الشخصية.

ومما لاشك فيه أن التقنية الدرامية التى انتهجها "باى إنكلان" فى "مدنس المقدسات" كانت التعبيرية بشكلها الكامل، وبالتالى فإن الأمر سوف يتوقف على مخرج العرض فيما إذا كان سيتبع التقنية نفسها أو سيدخل تعديلات فى الأمور المتعلقة بالعلامات المسرحية : ونضرب مثالا على ذلك بشخصية الأب باريتاس الذى يصفه الكاتب فى النص بأنه أعرج وله لحية كابويشيه، يمكن أن يتحدث بطريقة تبرز الانطباع الشاذ لصورته، أو يتحدث بطريقة أخرى يغلب عليها الليونة بحيث يقود المشاهد للاعتقاد بأنه واعظ وذلك اعتمادا على شكله والملابس التى يرتديها.

وعلى أية حال فإنه من الواضح أن النص الثانوى يسهم بسلسلة من العناصر الدرامية التى تمت إضافتها للحوار وإلى العمل الذى سيقوم به المخرج والممثل.

وتلعب الإشارات البصرية دوراً عند بداية العرض بالشكل الذى يوحى بجو درامى بالغ التركيز والشدة، وبشكل عام نقول إن الصدفة ليس لها أى دور فى العروض بشكل عام فكل شيء له وظيفته التى وجد من أجلها.

أما الحدث فإنه، مثلما رأينا ، يعد تهكما على المؤسسات الاجتماعية للحقوق والدين عن طريق الاستهانة بالأفعال أى أن فكرة العدالة والشعور الدينى تكون أساساً لسلوك قضائى وسلوك دينى مع أنهما يتخذان طابع التهكم، حتى أن السخرية من تلك الأفعال والشكل اللامعقول الذى اتبعه الكاتب لم يكن له تأثير على المسار اللغوى اللازم لفهم النص.

وهذا يحدث أيضا فى لغة الخطاب، فلم يأت للموت ذكر صريح لفظى فى النص وإنما عن طريق عبارات ذات أشكال غاية فى التباين وبشكل يجعل المعنى فى غاية الوضوح داخل السياق بحيث يفهمه القارئ/ المشاهد بسرعة من خلال استفسارات أو كنايات أو المبالغة أو المحاكاة والتهكم ... الخ.

و"الاعتراف" هو "تفريغ البضائع المهربة" أو "تفريغ شحنة المهربات" كما أن "جماعة المجرمين" تم تعريفهم بعبارات مثل "الحلبة السمراء للفرسان" و"الحلبة المظلمة" و"الأصدقاء" و"الأطفال" و "سلسله المكارين" و"قوات الفرسان" و "لوحة المجرمين" و"العجلة السوداء" و "الوجوه الحائرة"... كل هذه العبارات تم استخدامها إلى جانب تكرار تعبيرات أخرى عن طريق تباين استخدام الكلمات مثل "ساحة / عجلة" و"مظلم/ أسمر" و"لوحة / صورة".*

---

* يلاحظ هنا التلاعب في استخدام الكلمات ساحة وهي بالأسبانية Ruedo وعجلة Rueda فالفارق هو الحرف الأخير في كلتا الكلمتين.

وعلى الرغم من ذلك فإن إمكانيات التنويع فى استخدام الكلمات تبلغ مدى يفوق التصور عندما يعبر عن الموت أو القتل.

إصابتها بالعطب/ يقف بقدم فى المقبرة / ساعة سوداء / الوقوف فى الحضرة الإلهية / يصعد للسماء/ يخطو أخر خطواته/ يحنى الرأس.

كما أثر التعديل والتبديل فى مفردات اللغة حتى على الأفعال نفسها، فمن المعروف عن "باى إنكلان" إسرافه فى أن يحل أحد فعلى الكينونه محل الآخر بحيث يبدل الفعل " Estar" بالفعل " Ser " كان الأب باريتاس شديد الإنصات لقصائد السيد فراسكتيو (استخدم فعل Ser بدلا من فعل Estar صـ٢٠٢) كان شمسا تشرق (بلاط المعجزات صـ١٩١). وفى نفس الوقت استخدم الكاتب زمن الماضى التام بدلاً من المضارع وذلك فى كل الفقرة التى تبدأ بـ "إبن عرس يشطب الحوار ..." (من بلاط المعجزات صـ٢٠٢).

وفيما يتعلق بهذه الاستخدامات فقد نبهنا عند تناول التحليل النصى الذى نقوم به حاليا إلى عدد من النقاط الجديرة بالاهتمام : إذ إن استخدام فعل الكينونه serبدلا من Estarيظهر فقط فى توجيهات الكاتب بالدراما وفى توصيف الأشياء بالقصة (لم يحدث ذلك بالحوار). علما بأن فعل الكينونه Serيشير إلى صفات أساسية للفاعل أو صفات دائمة وثابتة بينما يدل فعل الكينونة Easterعلى صفات مؤقتة ومتغيرة (فلان يكون طويلا أى (Ser alto) تكون (Eastar alto) فالكاتب بذلك ينعت الشخصية بصفة متغيرة ومؤقتة باستخدام الفعل الذى يعتبر ثابتاً واستمرار الصفة عندما يقول إن فلانا منصت

أو كان شمسا تشرق (مع استخدام فعل الكينونة Serالدال على استمرار وثبات الصفة، فكأن الكاتب يحول مجموعة من الصفات والملامح التى يمتلكها الفاعل ليجعلها صفة واحدة فقط (منصت، مشرق) أى أننا أمام عملية تعبيرية.

وهناك بعض الملاحظات على قضية استخدام زمن المضارع بدلاً من الماضي، إذ كانت توجيهات المؤلف فى "مدنس المقدسات" تأتى كلها فى المضارع : مثل "يتفل السوردو مستهزئا . كارفنشو يضع السيجارة فى فمه وينفخ الدخان على طريقة أهل سبته أمام أنف الرجل سليم الصحة الذى يستنشق الدخان ويدارى استمتاعه..."(١٩٠). وعلى العكس من ذلك يجيء النص القصصى إذ يستخدم الماضى فى مواضع مشابهة: فحوار "ابن عرس" يميل إلى ازدواجية المعنى، معنى مختلف تموج به رطانة المحتال، فـ "باكو" طالب المعهد اللاهوتى كان يضع الكلمات واحدة تلو الأخرى بالمهارة نفسها ٢٠٢ ، المؤلف الدرامى يعطى دليلاً مباشرًا لما يراه وينقل فى إرشاداته الزمن والفضاءات الموجودة لكل ما يساعده ، إنه الاصطلاح المسرحى، ومؤلف النص القصصى، يدس راويا يستعمل الزمن النموذجى للحكى من خلال الماضى الناقص كى يحصل على معنى مستمر فى القصة، بينما حواراتها من ناحية أخرى فى المضارع ، وهكذا يحصل على تباينات للخطاب الدرامى الذى يبدو كله فى المضارع.

بالبواعث الأخلاقية والجمالية نفسها، الشخصيات نفسها ، الأحداث نفسها تقريباً، مقاصد المؤلف لتقريب الرواية للشكل الدرامى، كل هذا لا يحذف تماماً التباينات التى تعلن عنها الأنواع الأدبية فى خطاباته الخاصة.

وحدة العمل الدرامى : علامات العرض

إن العمل الأدبي، حسب النظرية التى يطبقها النقد المعاصر بشكل عام، يعتبر علامة ذاتية يخضع كل ما فيها لمجموعة شكلية ولغوية واحدة. واعتماداً على ذلك أخذ النقد السيميولوجى هذه المبادئ البنائية وطبقها على بقية عناصر العمل، مثل تعدد التكافؤ اللغوى للنص الأدبى أو التعرف على علاقات العمل بالمؤلف وبالقراء وبالأنواع الثقافية الأخرى غير الأدبية.

ويكون التعبير عن العمل الأدبى باستخدام علامات النظام اللغوى بالشكل الذى يجعلها لا تفتقد قيمة المعانى الخاصة بها، وبالتالى تسهم بدلالاتها وتخلق المعنى وتحدث التواصلات التى تترتب داخل الوحدة الأدبية بحيث تعتبر بذلك دعامة مادية لترتيب وتنظيم البناء الشكلى للعمل.

ويتم تناول مشكلات وحدة العمل الأدبى للمسرح بطريقة خاصة. بالتعبير عن هذا الفن يتم كغيره من الفنون: عن طريق علامات لغوية داخل النص بالإضافة إلى علامات أخرى لغوية وغير لغوية فى العرض. وبالتالى فإن افتراضية وحدة العمل المسرحى - باعتبارها إجمالية وليست مجرد وحدة نصية - يجب أن تتحقق فى جميع أنظمة الرموز التى تشترك بالعرض المسرحى وتعمل على خلق معنى له. وهذا يعنى "أننا لكى نحافظ على نظرية الوحدة الدرامية يتوجب علينا التحقق من أن جميع نظم العلامات المشاركة بالعرض تقبل الانتظام والتآلف فيما بينها لتكوين شكل ومعنى موحد فى كل "قراءة" أو "عرض" على الرغم من توافر إمكانيات وجود أكثر من قراءة وأكثر من عرض.

ومن تحليل إحدى الأعمال القصيرة للكاتب "باى إنكلان" مثل "العاشق" وهى واحدة من أربع مسرحيات قصيرة تشكل "لوحة الطمع والشبق والموت" (إسباسا - كالبي، مدريد عام ١٩٥٧م) سوف تتاح لنا إمكانية الدراسة المباشرة لكيفية إقامة علاقات بين مختلف القوانين التى تنتمى لها العلامات المستخدمة فى العرض، وكيف أن مختلف الأنظمة السيميولوجية تتساوى فى وحدة الشكل والمعنى.

وأود التنبيه هنا على أننى لكى أجرى هذا التحليل فأنا مضطرة للاعتماد على النص، وذلك ليس لرغبة فى "تمييزه" إزاء العرض (وهو الأمر الذى اتهمه النقاد دائما بأنه نقد أكاديمى أو جامعى أو برجوازي... إلخ مع تعليقات نصية لم تكن فى غالب الأحيان ملائمة [1] مع أنها لم تكن تقدم الدليل على ذلك) وإنما بسبب واحد وهو استحالة وجود العرض نفسه، إذ إنه لم يتم العثور حتى على شرائط فيديو لهذه العروض كيف نطرحها للدراسة والتحليل.

إذا فاعتماد النقاد فى بعض الأحيان على النص يعود لأنه موجود أو يمكن العثور عليه بينما يختلف الأمر بالنسبة للعروض، وبالتالى فإن نقد النص لا يأتى من قبيل الرغبة فى تمييزه أو إعلاء شأنه عن العرض، بل لأن النقاد لم يجدوا

---

(١) انظر في راستيير F. Rastier "Les niveaux d' ambiguite des structures narrativas" في سيميولوجيا III، 4 ، وانظر أ. ابرسفيلد Lere letheatre باريس عام ١٩٧٨م .

العرض الذى يتناولونه بالنقد. إن "رجال المسرح" يضعون العرض نصب أعينهم ولا يلتفتون للنقد الأدبى الذى لا نحكم بأنه أحسن أو أسوأ من النقد الذى يعنى بقضايا فنية للمونتاج والعرض، وإنما نحكم بأنه يختلف اختلافا جذريا عن النقد الأدبي. أما النقد الصحفى فقد اعتاد على تناول العرض مبرزا العلاقة ما بين العرض وموضوع النص، وما إذا كان ينتمى لأيديولوجية معينة أو إذا كان أصليا أم اقتباسا..... إلخ، ولكنه فى كل الأحوال لا يلتفت للنواحى الأدبية. ومن هنا يتضح أن النقد الأدبى لا يتم إلا من خلال الجامعة، فهو أكاديمى وبرجوازى (لا تهتم البروليتاريا بهذا النوع من النقد، وفى حالة التحاقها بالجامعة تفقد صفتها). ويتركز النقد الأدبى بطبيعة الحال فى النص لأنه حسبما يتضح من كونه "أدبيا"ويتناول النواحى الأدبية فقط ولا يعنى بالمسرح ككل . ومن ناحية أخرى فإنه ليس باستطاعة الجامعيين تجاوز هذا الدور لأنهم - حتى الآن - لديهم أقسام للتاريخ أو النظريات الأدبية وليس لديهم أقسام للمسرح. وقد فرض هذا الأمر واقعا على النقاد، فلدينا كتب ولكن ليست أمامنا عروض درامية تتيح لنا التحليل الموضوعى الدقيق. ومن ناحية أخرى فالنص ثابت فى الطبعات النقدية، أو على الأقل لا تجرى عليه تغييرات ذات أهمية، بينما يمكن للعرض أن يتغير من رؤية إلى أخرى. وعلى أية حال فذلك لا يعدو عقبة مستحيلة لو أنه تم تناول كل منهما - نص وعرض - حسب طبيعته. ونشهد ذلك أيضا فى القصة إذ إن نصها ثابت بينما تتغير قراءتها من وقت إلى أخر.

كنا نتمنى أن يتغير هذا الوضع، ولكنه لا يزال قائما حتى وقتنا هذا، فلو كان ممكنا عمل تسجيلات فيلمية للعروض الدرامية (لا أعنى رؤية سينمائية فهذا أمر آخر) ويكون من السهل الحصول عليها ودراستها فذلك سيتيح لنا فرصة التحقق من تغيير النص أو تأكيده أو فقدانه لطبيعته داخل علامات غير أدبية. ومن خلال تناولنا لـ "العاشق" سوف ندرس اثنين من مظاهر النص الدرامى محاولين الولوج من خلال اللغة إلى أنظمة علاماتية أخرى يجرى تنفيذها داخل العرض. والمظهران اللذان نقصدهما يتم التعرف عليهما عن طريق الوظيفة التى تؤديها اللغة فى كال حالة وهما :

أ) لغة مرجعية تمثل واقعا (تقليديا بطبيعة الحال مثلما هو الحال فى بقية الأعمال الأدبية) وتستخدم فى وظيفته الدليل أو على الأقل لتقريب المعانى التى سيتناولها مخرج العرض، وبالتالى الممثلون الذين سيؤدون العرض.

ب) لغة تصويرية (أيقونية) تخلق الموضوع فى وظيفة أدبية تتجه مباشرة لقراءة النص الدرامى وبصورة غير مباشرة للمشاهدين عن طريق الممثلين.

ويجب التنبيه هنا على أن هذين المظهرين لا يتحدان بالضرورة فى توجيهات الكاتب أو فى الحوار، مع أنهما يكونان كذلك بشكل عام؛ يمكن أن يكونا منفصلين أو يكونا متراكبين. إن هناك إمكانيات متعددة كما سترى فيما بعد.

إن مرجعية العلامة اللغوية يتم تأسيسها فى الحالة الأولى عبر أشياء وحركات وإيماءات وأضواء...إلخ وهى علامات تتبع النظام الحركى (ميزانسين)

والمنظرى والضوئي....إلخ بمعنى أن الإشارات اللغوية هى علامة على إشارات أخرى تنتمى للنظام السيميولوجى غير اللغوى أو كما يقول انجاردن Ingarden فهى "علامات لعلامات". وعلى سبيل المثال فإن حركة التقارب بين شخصين على المسرح تعد علامة على علامة لغوية "حركة" ويمكنها أن تكون أيضا علامة لعلاقة عاطفية قد تكون بداية لموضوع، أو تكون صفة أو طبيعة فى الشخص أو تكون سلوكاً دينياً أو اجتماعياً أو أسرياً... إلخ. ويتم تفسير ذلك ضمن الإطار الإجمالى لموضوع الرواية.

وفى الحالة الثانية تؤدى اللغة دوراً شعرياً، ومن هنا يتضح قيمتها التصويرية بالمعنى الدقيق الذى وضع تشى موريس ch.Morris يخلق الموضوع الذى تكون فيه الوحدات الأدبية عبارة عن أحداث وشخصيات وفراغ وزمن.

وعن طريق العلامات اللغوية للنص، واعتمادا على الاعتراف بإمكانيات مختلف الوظائف التى تؤديها، يمكننا دراسة العلامات غير اللغوية للعرض من حيث إنها علامات على إشارات لغوية بالرغم من أنه لا يمكن تحديد الدور الذى تؤديه داخل العرض.

إن الاعتقاد بإمكانية دراسة العرض المسرحى عند عرضه فقط أى حال تقديمه على الخشبة، يعنى قبول مبادئ العنصرية المنطقية التى تفرض على اللغة قيودا ضيقة غير عملية. يمكننا إذن الحديث عن علامات العرض من خلال اللغة

المستخدمة فى توجيهات المؤلف مثلما يمكننا الحديث عن موضوع الدراما من خلال لغة النص الأساسي. ويتحدث "باى إنكلان" عن الإصرار الذى يؤدى على الخشبة وظيفة "شيء"- لم تعد كلمة - فى الأحداث، ليس مهما أن تبدو صورته المادية أو الرمزية على الخشبة: يجب أن تحتوى خشبة المسرح على شيء لم يستخدم حتى يظهر سنان الأسلحة دون أن يكون مرئيا. وتكون وظيفة الشيء "الإصرار"، هذا مشابه لما جرت عليه العادة فى بعض الأعمال الدرامية من وجود "مبلغ للأحداث" مثل فوسو نجرو Fuso Negro فى مسرحية وجه من الفضة Cara de plata.

وهناك قضية أخرى لن نتطرق إليها والخاصة باختصاصات مخرج العرض وفيما إذا كان عليه الالتزام بالنص المكتوب أو يجرى عليه تعديلات بالحذف أو الإضافة.

ومن المعروف أن مخرج العرض يمكنه تعديل النص حسب ذوقه الخاص، وهذا ما جرت عليه العادة، ولكن الشيء غير الواضح أو المعروف هو ما إذا كان يجب عليه ذلك. ونحن لا نناقش هنا ما إذا كان عليه إتباع قراءة محددة تفرضها التقاليد أو النقد... إلخ فلديه حرية فى تفسير العمل تشبه ما لقارئ القصة، أو أنه يجب الاعتراف بإمكانيات المخرج فى استجماع كل ما هو ضرورى من أشياء وتفاصيل غير موجودة بالنص ليخلقِ بها جوا ملائما، ولكن الأمر الذى نضعه على مائدة المناقشات هو موقف مخرج العرض من النص. وما إذا كان يتخذ

النص مطية لتحقيق إبداع فنىً خاص أو أن عليه الالتزام بتفسير الإشارات اللغوية فى إشارات تصويرية (أيقونية) على الخشبة. لقد أشرنا إلى القضية وركزنا فيها ولكننا لا نتطرق إليها لأن مهمتنا تتركز فى تحليل نص "باى إنكلان" لنتأكد من أنه كيف تتم صياغة العرض عن طريق اللغة - توجيهات المؤلف والحوار - (ودلات العلامات) غير اللغوية. ويتميز النص الدرامى عن غيره من النصوص الأدبية من ناحية أنه يؤدى مباشرة إلى العرض، ومن خلال العرض يخلق حكاية وفى الوقت نفسه يخلق العلامات الضرورية والكافية لأدائها خلال زمن وفضاء محددين، إذ إن العلامات الخاصة والعلامات الزمنية تتوحد وتتحول إلى دلات وبالتالى تملك وظيفة على خشبة المسرح.

ولقد قسم كوفزان Kowzan الأنظمة العلاماتية بالعرض إلى ثلاثة عشر قسما (الكلمة، النغمة، التمثيل الصامت، الإيماءة، الحركة، المكياج، تسريحة الشعر، الملابس، الأدوات، الديكور، الإضاءة، الموسيقى، الصوت). ويمكن أن تشارك كلها بتفاصيلها مع لغة التوجيهات كعلامات خاصة بالدلات اللغوية، ويمكن أيضا أن تكون علامات على اللغة الأدبية، وأن تتمتع بقيمة رمزية فى الأحداث، وتلعب دورا فيها، ونضرب مثالاً على ذلك "المقص" الذى يتحول من شيء بلا معنى إلى علامة على لغة التوجيهات ولغة الحوار، ويحمل قيمة رمزية فى حوار رابوسا Raposaوموثويلا Mozuela ("تهديد")، كما حمل قيمة رمزية فى حوار موثويلا مع سنان الأسلحة ("عهد") كما حمل المقص قيمة ترمز إلى الموت وأداة تم استخدامها لحل العقدة. وهكذا فقد حملت أداة "المقص" عبر استخدام كلمة "مقص" كل هذه الإمكانيات فى "العاشق".

ونشير هنا إلى أربعة من الإمكانيات التى يمكن أن تسهم بها العلامات غير اللغوية بالنص الدرامي

١- النص الثانوى أو الإرشادات المسرحية يتم فيه الإشارة إلى أشياء وحركات وإيماءات... إلخ داخل العرض باستخدام مفردات لغوية ليس من الواجب أن تكون لغة أدبية بل يكفى أن تؤدى وظيفتها، وهى بالفعل تكون كذلك بشكل عام، ويتمتع بقيمة وصفية إذ يستخدمه المؤلف لتوجيه أمر ما ويشرح الكيفية التى يرغب بها تحقيق الفكرة وما هى الأشياء التى يتوجب وجودها على الخشبة كى يخلق الفضاء الملائم للحوار بالإضافة إلى شرح كيفية تحرك الممثلين وشكل الإضاءة... إلخ بالصورة التى يريد أن يتواصل بها مع جمهور المشاهدين.

٢- يمكن أن يخلو النص الدرامى من التوجيهات بحيث يتضمن الحوار المعلومات اللازمة لبلوغ شكل العرض المرغوب، كأن تقوم إحدى الشخصيات بأداء تعليق على ظهور شخصية أخرى، واصفا ملامحها وطريقة كلامها أو أن تشير للمكان الموجود فيه والأشياء التى يراها. ويمكن استخدام الحوار الأدبى للإشارة إلى حقيقة ذات أبعاد لغوية الاستخدام الأدبي، مثلما أشرنا سابقا، لا يستوجب إلغاء أو حذف القيم السيميولوجية للعلامات اللغوية.

ولقد وضع موريس Morris توصيفاً للغة الأدبية مشيرا إلى أنها "وصفية" (أيقونية) لأنها تبتكر مرجعياتها الخاصة، وأعتقد أن المسرح هو من أكثر الأنواع الأدبية التى ينطبق عليها ذلك، لأن اللغة الدرامية تخلق فى الحوار واقعا يصبح بعد ذلك مرجعيا فى حد ذاته.

هذه الطريقة المنبثقة فى إدماج العلامات غير اللغوية كمرجعيات داخل الحوار الدرامى سمة من سمات المسرح الكلاسيكى (بمعناه الشامل)، وقد ساعد على ازدهارها عدة عوامل ليست أدبية خالصة : فالمجتمع المتمسك بعاداته فى ملابسه وبيته وهيئته وإيماءاته ... إلخ أى أن كل شيء فيه متعارف عليه ضمن توليفة وقواعد اجتماعية صارمة، وبالتالى فإن أى تلميح للزى الذى يرتديه يحدد الطبقة الاجتماعية المنتمى إليها والعكس بالعكس، أى أن أقل تلميح إلى الطبقة الاجتماعية سيكون كافيا لمعرفة الملابس التى يجب أن يرتديها : مثال على ذلك فى أعمالنا الكوميدية "الرداء والسيف" نجد أن ارتداء البدل إشارة على طبقة السادة والخدم، إلا أن الأول يتبعون سلوكا جاداً، بينما الخدم يغلب عليهم الهزل أما النساء أو بمعنى أدق السيدات يتميزن بالرصانة بينما يمكن للخادمات أن يكن شيئاً آخر. وهذا يجعل المؤلف لا يلقى بالاً للتفاصيل الخاصة بالملابس والتسريحات... إلخ.

٣- يمكن للنص الدرامى الاستغناء عن إرشادات المؤلف المسرحية ولا يقدم معلومات أثناء الحوار عن العلامات غير اللغوية. وفى هذه الحالة يترك هذا الأمر لتقدير مخرج العرض ليحدد بنفسه ماهو ضرورى لوضع الحوار فى الزمن والفضاء المحدد.

إلا أن غياب العلامات والإشارات المباشرة لا يعنى بأى حال من الأحوال انعدام المعلومات. فالنص أحيانا ما يتمتع بقدرة على التواصل من خلال إتاحة التوقعات الضرورية لفهمه . بحيث إن كل المعارف الضرورية لفهم العلاقات التى يصفها النص ولا يشير إليها باعتبار أنه من الممكن استنتاجها تشكل قدر "الحدس" الموجود بهذا النص. علما بأن النص الذى يخلو من التلميحات المباشرة باستخدام العلامات اللغوية ليشير إلى حقائق لا تحتاج فى عرضها على اللغة يستلزم قدرا كبيرا من الحدس (الإعجاب، التساؤل، التأكيد، الهدوء، النغمة). من ناحية أخرى فإن اللغة تعد إشارة على الأصل الجغرافى، وعلى الطبقة الاجتماعية، وعلى المستوى الفكرى، وحتى على مظهر الشخص وملامحه. وهناك مساحات من المناورة متاحة أمام المخرج يتحرك خلالها كى يضع شكلا متماسكا لأفكاره ورؤيته فى الإخراج، ولكن عليه الالتزام بفكر ورؤية المؤلف. مثال على ذلك "باى إنكلان" الذى لم يتطرق بأى شكل من الأشكال إلى ملابس موثويلا Mozuela ولا أمها، وبإمكان المخرج أن يلبسها ملابس تشبه ملابس سكان جاليثيا أو أى زى آخر يتلاءم مع طبقتهما الاجتماعية، ولكنه فى كل الأحوال ليس باستطاعته أن يظهرهما بملابس معاصرة.

أما النص الحواري، حتى الذى يخلو من الألفاظ المباشرة يحتوى بالضرورة على قدر كاف من الحدس لعرضه، وبالتالى يكون من الصعب التخلى تماما عن

العلامات المباشرة، وذلك لأنه يتعلق بحوار يجرى فى الزمن الحاضر، ويتناول قضية حيوية معاصرة. أما إمكانيات الحوار الفلسفى والعلمى فى التخلى عن الواقع الملموس تعد أكبر من إمكانيات الحوار الدرامي. وقد طرحنا هذه النقطة الثالثة لاعتبار وجودها فقط ، ولكننا لن نتطرق إليها ولا إلى استخداماتها.

٤- وأخيراً ، نصل إلى الحالة الأكثر شيوعاً وهى التوجيهات الخاصة بالأنظمة العلاماتية غير اللغوية والموجودة بالحوار الدرامى وبتوجيهات المؤلف وقد جرت العادة على استخدامها لأن ما يقال يتم تأكيده عبر الإيماءة والأشياء والإضاءة ... إلخ بحيث تتكامل كل هذه العناصر فى الأحداث منذ ظهورها بالنص وحتى عرضها على خشبة المسرح.

وتجدر الإشارة إلى أن طرق ووسائل إدخال العلامات غير اللغوية بالنص المكتوب لا تعنى بأى حال من الأحوال تساوى هذه العلامات فى شيوعها أو فى تفاصيلها كما لا تعنى استخدام سائر الأنظمة السيميولوجية بشكل متساو، فهناك أعمال درامية قد تحتوى على بعض منها وتستلزم الحد الأدنى من الإضاءة ولا تشير بأى شكل إلى الملابس مثل :

"العاشق" الذى ينطبق عليه البند الرابع الذى نحن بصدده ، بمعنى أن الكاتب يستخدم فى توجيهاته لغة إشارية ويركز فى الحوار على بعض إشارات الأنظمة السيميولوجية مثل الإضاءة والحركة بينما يستثنى أنظمة أخرى مثل المكياج والملابس.

إن مساعينا تتركز فى إثبات أن كل الأنظمة العلاماتية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأحداث المسرحية، وتخضع لمعانى الوحدة الكلامية والشكلية للعمل.

ونشير هنا إلى أن "العاشق" والتى تحمل عنوانا جانبياً "مسرحية للأشباح" تعلى كثيراً من كل ما يتعلق بالإضاءة والحركة وإيماءات الشخصيات التى يأتون بها بأرجلهم وأذرعهم، إذ يقومون بأدوار الأشباح، وفى الوقت نفسه فإنه لا يمكن الإشارة تفصيليا إلى الحركات الصامتة للوجه حيث لا يتلاءم ذلك مع وجه شبح. إذن فالمهم هنا هو الحركة والإيماءة التى تؤثر على الشكل الخارجى بينما يتم تجاهل الأشياء الأخرى التى تتم فى الظل.

إن هذا التصور العام للشخصيات لا يسهم فقط فى وحدة الكلمات والإيماءات والأضواء والظلال، بل أيضا فى وحدة الموضوع التصويري، مثلما هو الحال فى السينما والتليفزيون ، وبالتالى فإنه يجب اعتبار مسرحية "باى إنكلان" هذه لعبة للأشباح وبناءً عليه فإنها تحذف إضاءة المستوى الأول بالواجهة أو أية قراءة منتقاه لتعبيرات الوجوه . إنه مسرح نفسانى يسمح ، بل يستوجب إبراز المستوى الأول إذا ما أريد تحويله فى عرض سينمائى ، حتى يصبح من الممكن تحليل التغيرات فى تعبيرات الألم أو الكراهية أو السعادة ... إلخ.

وتصنف مسرحية "العاشق" ضمن التيار التعبيرى إذ تبرز ملامح محددة وبصفة خاصة تلك التى تنظم وحدة "الأشباح" التى يشير إليها العنوان الجانبى ، وعلى سبيل المثال الملامح التى تميز بنتيرا " Ventera ضاماً ذراعيه على صدره"

وهو ملمح محسوس فى الأشباح أكثر مما لو لجأ إلى إبداء تكشيرة على وجهه أو تجعيد أنفه.

ويوجد بالنص خمسة عشر توجيها ، وهو عدد كبير بالنسبة لعمل قصير كهذا، يصف من خلالها المؤلف وصفاً دقيقاً كل الحركات التى يمكن الإتيان بها عبر استخدام الإضاءة ، وهو ما أشرنا إليه سابقاً ، الأمر الذى يجعلنا نطرح قضية وحدة العمل . قد يكون العنوان الجانبى "مسرحية دينية للأشباح" كافياً لقيام مخرج جيد بمعالجة العمل على الخشبة عبر توحيد جميع الأنظمة الدلالية مع تمييز الإضاءة والحركة وفى هذه الحالة فإنه لم يكن هناك أى داع لإصرار الكاتب على ذكر كل هذه التفاصيل فى توجيهاته.

ويلخص العنوان "العاشق" موضوع المسرحية ، أما العنوان الجانبى فيلخص وحدة شكل العرض. ويستطيع مخرج العرض تنظيمه بحيث يجعل الشكل الجانبى للشبح يبدو على خلفية الخشبة بحيث يتمكن المشاهد من ملاحظة الحركات بصورة واضحة ودقيقة ، وبطريقة الأعمال التعبيرية الأخرى نفسها يبرز المكياج بطريقة تحول الوجه إلى قناع ذى ملامح جامدة غير ضاحكة حتى يتحكم فى لغة التواصل. أى أنه ليس ممكناً تنفيذ العمل بجمود وحده أى الشكل الذى يجعل الممثلين يؤدون الحوار دون تحريك أيديهم وأرجلهم.

ويذكر باى انكلان فى توجيهاته توصيفاً دقيقاً لأوضاع وحركات كل واحد من الشخصيات، ويجعلهم يحافظون دائماً على الملامح نفسها وطريقة الحركة

نفسها، بينما يميز أحدهم وهى "رابوسا" العجوز فى ملامحها وحركتها : "تمشى الهوينا ولا يذكر شيئاً عن حركة ذراعيها؛ أما "بنتيرا" فيميز هيئتها بملامح حيث تلصق ذراعيها على صدرها.

أما موثويلا فتتميز بمشيتها الرشيقة وبنظرة الاحتقار إزاء اقتراحات العجوزين وأخيراً سنان الأسلحة فهو لا يحتاج لأية ملامح حيث يبدو ظله قريباً من عجله المسن.

وتتلاقى هذه التوجيهات فى مجملها مع مثيلتها من أعمال "باى إنكلان" ومما يسترعى الانتباه هو الأسلوب الأدبى الذى تتميز به ، مع أنها ذات استخدام إرشادي؛ وأنها توضح بكل دقة كل ما يجب أن تكون عليه الأوضاع على الخشبة وكذلك الأمور التى لا يتم التعبير عنها بالحوار. ويلجأ "باى إنكلان" إلى استخدام التوجيهات الضرورية لعرض أعماله الأدبية ، بيد أنه يعبر عن ذلك من خلال لغة لا تخلو من المضمون الأدبى، والتى عادة ما تؤدى إلى غموض لغوى : مثل استخدام كلمات غير واضحة المعانى تماما ، أو أن يحرص على إيقاع ووزن كلماتها، أو يستخدم فيها أنظمة بلاغية مطروقة أو استعارات ... إلخ.

وهناك ملاحظة جديرة بالاهتمام فى التوجيهات التى يصفها "باى إنكلان" فى أعماله فمن المعلوم أن التوجيهات تخلق الفضاء والزمان للأحداث بينما يطبق كاتبنا وضعا آخر إذ يعمل على نقل زمان ومكان الكاتب إلى زمان ومكان المشاهد، ويتبع لغة الظهور التعبيرى وليس الوصفى . إنه يضع نفسه فى مكان من يشاهد

عـرضـاً ، ويقـوم كـالقـصـاص بوصـف مـا يراه عندمـا يرتفـع السـتـار، فـهو لا "يأمـر" بوضع فـندق صـغـيـر عند التـقـاء طرق ، وأن تقطع صـورة فـتـاة Mozula فـضـاء الباب المضاء من الداخل، وإنما هو "يرى" فندقاً صغيراً وفتاة تبدو أمامه فى هذه الظروف التى يسرد تفاصيلها. إنه لم يرد القيام بدور من ينظم الخشبة ولكن من يجدها جاهزة وكأنه يراها فى الواقع.

وبالتـالـى يسـتـخـدم "باى إنكلان" أسلوبا أدبيـاً وصـفـيـاً فى كل النواحى التى تطرقنا إليها ، بالإضافة إلى ذلك لا يستخدم صيغة الأمر، وإنما المضارع وأحيانا الماضى المستمر للإشارة على استمرارية التزامن مع حدث الرؤية والوصف "الآن كانت تخرج الفتاة من الفندق"، "السنان وركبته على عجلة المسن كان ينهى عملية تلمـيع المقص هذا السلوك يسـهم فـى وحـدة العـمـل فـهـو يظل طوال العـرض كـالمشـاهد الراوى الـذى يتـابع أحـداثا ويصف مـا يراه ويواصل سـرد مـا يراه من المكان نفسه الذى يظل فيه دائماً بلا حراك.

فـمن كـان يرى دخـول وخـروج الشـخـصـيـات ويشـهـد أولاً تنفـيـذ الظلال ثم يرى ظهور الأكوام ويستمع للخطوات ثم يشاهد الشخصيات ، أما هو كمشـاهد أمين يروح ينقل فى توجيهاته كل ما يحدث بعيون فاحص : توجد الفتاة Mozuelaعلى خشبة المسرح عندما يرتفع الستار ("على الباب المضاء تبدو ظلال لصورة جانبية لفتاة") ثم يبدأ فى رؤية شخص فى شكل كومة يقترب ، ويتجدد بطريقة خاصة فى مـشـيـتـه ، "ظل (عكاز ومـعطف) قـامـتـه القـصـيـرة تدركهـا من خـلال الإيقـاع

الرتيب للحركة"؛ تمشى العجوز ("تدخل رابوسا Raposa من باب الفندق الصغير بخطوات متهادية") مثلما جاء وظهر شخص جديد وتم التنبيه على ذلك أولاً بظهور ظله وبمجرد رؤية الظل فإن راوى التوجيهات يمكنه القول بأن القادم سنان لأن ظلال جسمه تحتوى أيضا على شكل عجلة السنان ، ونظن أنه لو كان الداخل له مهنة أخرى ما كان من السهل التعبير عنها هكذا.

ويتابع المؤلف الموجود بالقرب من خشبة المسرح كل ما يحدث عليها وكأنه واحد من المشاهدين المهتمين بتفسير العلامات التى تحدث فى إطار الحائط الرابع الذى أُزيل حتى يمكن رؤية وسماع ما يحدث ، وإن كان بشكل محدود ، إذ إن الأمر يختلف عن السينما والقصة التى يمكن فيها متابعة الشخصيات وتغيير مكاننا معهم بل وتغيير الزمان وأيضاً لو دعت الضرورة.

إن وحدة العمل فى "المترابط" تقوم بشكل أساسى على فكرة العنوان الجانبى التى أدت ، مثلما رأينا إلى تمييز بعض الأنظمة العلاماتية عن غيرها ، وعلى سلوك المؤلف الذى اتبعه كمشاهد يتابع الأحداث من المكان نفسه. وأعتقد أن هاتين الملحوظتين هما أهم الصفات والأكثر فاعلية فى بلوغ وحدة هذا العمل ، بيد أن هناك موارد أخرى ذات استخدام شائع فى الأعمال الدرامية ، وأقصد بها التفاعل الدائم لمختلف العلامات مع أحداث العمل . فالحوار يصيغ حكاية بشكل تصاعدى عن طريق سلوكيات شفهية بحيث يجعل من الواضح أن هناك سلوكيات تحدد وتجسد الشخصيات وفى الوقت نفسه تقيم بينهم علاقات معينة،

أحيانا تكون ذات طابع نزاعى يسهم فى صياغة موضوع الدراما وأحيانا أخرى ذات طابع المعونة أو المساعدة أو الصداقة أو الحب ... إلخ أى علاقات لا تطرح مشكلات. وسواء كانت السلوكيات أو العلاقات فهى تتغير على مدى العرض كى تصيغ النزاع أو تسعى لإنهائه فى أى من الاتجاهين . هذه العلاقات والسلوكيات يتم تنفيذها على خشبة المسرح عن طريق الكلمات أو الإيماءات أو الحركات أو الأضواء أو الأشياء ... إلخ بحيث تصيغ نزاعا يراه المشاهد.

ويجب الوضع فى الحسبان أن النظام الدلالى الوحيد هو دلات علم الألفاظ الذى يتمتع بالذاتية هو اللغة. وهذا لا يعنى رفض هذه الإمكانية لأنظمة أخرى. فالأنظمة السيميولوجية غير اللغوية يمكنها التمتع بالذاتية الفنية (مثال على ذلك عرض الأضواء) ، ويمكنها نقل رسالة تختلف درجة تركيبها (مثل عروض التمثيل الصامت) ، ولكن أى منها يمكن الرجوع إليه بمعنى أن أى منها ليس فى مقدوره التعبير عن نفسه مستحدثا علاماته نفسها فالكلام يمكنه أن يتحدث عن نفسه وبإمكانه تفسير ما يعنيه الضوء أو الحركة أو الصوت ... إلخ بينما لا الضوء ولا الحركة ولا الصوت ولا أى أداة أخرى من أدوات النظام السيميولوجى بإمكانها أن تعبر عن نفسها بضوء أو حركة أو صوت... إلخ.

ولهذا السبب نؤكد على نظرية أن أحداث الدراما قامت اللغة بصياغتها ، واعتمدت فقط على بقية الإرشادات المسرحية التى تولت ترتيب العقدة التى ابتكرها الحوار.

لقد قام "باى إنكلان" فى هذا العمل بتجريب إمكانية استخدام بعض الأنظمة العلاماتية مثل حركة الشخصيات المدعومة بالإضاءة (ظلال وأشكال جانبية) . هذان العنصران يمكنهما تقييد حكاية ولكنهما لن يكونا بدقة الحوار نفسه، فهما يكفيان لتقديم عرض راقص. وقد تخلى تماماً فى المشهد الأخير عن الكلمات وأصبح خاضعاً تماماً لعلامات النظام المشهدى، وكان المشهد واضحاً بصورة كافية. إلا أن هذه النهاية كانت معروفة ومتوقعة طوال العرض، وسنقول كيف.

بدأت أول أحداث العمل بمشهد "إغراء" ينتهى بالفشل. فقد بدأ المشهد بحوار بين رابوسا والفتاة وتصاعد الحوار بدرجات الملاطفة ثم الإغراء بالمقابل ثم التهديد والتضحية ، وقد أدت هذه الشخصية ذلك بحوار الكلمات والإيماءات التى أتت بها بناءً على توجيهات المؤلف ("ظلال رابواسا تحاول إغراء الفتاة") الأمر الذى ترد عليه الفتاة بإبداء ملامح الاحتقار التى صاحبت ردها الذى لم يخرج عن الرفض. إن سلوك "الغواية" الذى يعنى الإغراء من ناحية العجوز مرئى أيضا باستخدام إحدى الأدوات وهى العقد المشار إليه فى النص : "سوف تذهبون بعقد من اللؤلؤ والمرجان" ، وفى التوجيه التالى "تفتح رابواسا علبة مجوهرات وتسحب العقد وتعلقه بين أصابعها وتحركه حتى يتلألأ" . ولقد تحقق التداخل بين العلامات اللغوية وبين الأداة عندما تم تناول قيمتها الرمزية داخل الحدث. فالعقد فى حد ذاته كأداة لا يدل على شئ بيد أنه بإمكانه أن تكون له معان ودلالات كثيرة : يمكن أن يكون هدية من أحد أفراد الأسرة للتعبير عن الاهتمام أو الحب أو التقدير ؛ بإمكانه أن يكون دليلاً على الثروة أو الجمال أو

السلطة ... إلخ ولكن بمجرد معرفة تفاصيل موضوع "المترابط" يكتسب العقد قيمة لغوية فيصبح "رمزاً للغواية" : ترفضه الفتاة لأنها تأبى الخضوع للإغراء بينما تقبله الأم لأنها على اتفاق مع الغاوين ، وبذلك يكون مبدأ قبول أو رفض العقد بمثابة قبول أو رفض مبدأ الغواية.

وبمجرد الإشارة إلى دلالة أداة "العقد" سارت الأحداث فى وحدة وظيفية . أما الوحدة الكلامية فقد تجلت فى الوحدة النحوية للنص والتوجيهات وهو ما يتضح جلياً فى كل أجزاء العمل ، مثال على ذلك استخدام أدوات التعريف والتفكير ، فقد استخدم أداة التنكير "واحد" للإشارة إلى العقد للمرة الأولى خلال الحوار ، واستخدم أداة التعريف "ال" للمرة الأولى فى التوجيهات وهذا يدل على أن كلمة عقد قد تم تقديمها مسبقاً. إذن فالعلاقة بين وحدة النص والتوجيهات موجودة فعلاً.

هذه الوحدة نفسها تتحقق عند تحليل طريقة استخدام كلمة دالة على أدوات أخرى تحمل قيماً وظيفية ورمزية مثل : كأس الينسون الذى يعتبر وظيفيا رمزاً للاتفاق بين الفتاة وسنان الأسلحة والإشارات على ذلك كثيرة ومتنوعة ("هيا ارتدى ملابسك فأنا أدعوك إلى تناول كأس من الينسون" / "سأشرب كأساً من الينسون فى صحبتك" / "تخرج الفتاة من الفندق الصغير تهز خصرها " :تبلل الفتاة شفتيها فى الكأس وتناوله للمكار") . هذه الإشارات موجودة سواء فى النص أو فى التوجيهات وكأنها نص فى حد ذاته . وهنا تتضح علاقة الوحدة بين اللغة التى يقيمها الاتفاق بين السنان والفتاة، وبين الإيماءات والحركات والأدوات.

ويأتى المقص رمزاً وأداة أساسية لوضع الخاتمة ، وقد جاءت الإشارة إليه على لسان الفتاة كعلامة على رد فعلها إذا ما حاولوا إجبارها على ممارسة الرذيلة : "لو رفضت ، ماذا بإمكان أمى أن تفعل؟، سأنام والمقص مخبأ تحت مخدتي". إنها المرة الأولى التى تذكر فيها هذه الأداة واستعملت معها أداة التعريف "أل" (قالت المقص ولم تقل مقص) لأنه كان قد تم تقديمه بالفعل : الفتاة تحمله معها ، إذ إنها دون أن تتجه للبحث عنه أفاد النص بعلامة تدل على وجوده معها ("ها هو المقص يا فتاة - خذيه") ويمكن ملاحظة أهمية المقص فى مجرى الأحداث ، بل إنها تعد أهمية متجددة فى ذكرها مثلما يمكن ملاحظة عملية تبادل دور البطولة : فقد دار الحديث حوله فى أكثر من مناسبة بين الفتاة والسنان ، كما تمت الإشارة إلى لمعانه ، كما تم اللعب به فى ضوء القمر الذى انعكست أشعته عليه، وكذلك جرى الحديث عن سن شفرته وتنظيفها على فخذ السنان ، وفى النهاية استخدمته الفتاة فى قطع شريان ذراعها وخروج الدم منه حتى يتبدل دورها وتكون هى العاشقة، وفى النهاية "أربعة أذرع ترفع دمية رجل وفى صدره مقص مرشوق فى صدره". لقد استمع المشاهد حديثا عن المقص على أنه تهديد محتمل أو افتراضى ، ورأى كيف يتم شحذ شفرته، وكيف يخرج وأيضاً كيف يقتل . كان تصاعد درجات التهديد يتم بشكل متكامل حتى أن تبادل الدور الذى قامت به إحدى أدوات الحدث يتوازى مع تبادل الشخصية التى لعبت دور البطولة.

وبالطريقة نفسها التى تمت بها إقامة العلاقات بين الشخصيات قامت العلاقات بين الأدوات ، فكأس الينسون (رمز اتفاق التعاون بين الفتاة والسنان) جرى استخدامه أجراً لشحذ شفرة المقص الذى استخدم فى النهاية لوضع أختام الاتفاق النهائى ووضع نهاية لعملية الإغراء.

أما الضوء فى المسرحية فهو جدير بالإعجاب ، فبالإضافة لعلاقته بالظلال لتكوين صور الأشباح ، فإن استخدام الضوء كانت له وظيفته فى الأحداث . لقد كانت مناطق الضوء والظلال ثابتة بمعنى أن الإضاءة لم تخلق فضاءً متغيرا تتحرك فيه الشخصيات، وإنما ظل كما هو طوال أحداث العرض، وتم استخدامه لتجمع الشخصيات فيه (فى مستوى الاهتمام الأول) كما استخدمت الظلال إذا كان مجرى الأحداث يستدعى اختفاء أحد أو بعض الشخصيات. أما القمر فكانت أشعته تنتشر على كل شئ ، إنه ضوء الكشافات العلوية التى تسقط رأسياً فتحول باقى الخشبة إلى ظلال يختفى فيها السنان عندما تدخل الأم على المسرح . ويسهم استخدام الضوء فى إمكانية التخلى عن دور "مبلغ الأخبار" حيث يتمكن السنان فيما بعد من معرفة ماذا حدث، وكيف استمرت الأحداث، وكيف سارت علاقة الفتاة بأمها. لقد كان واضحاً من خلال الحوار اللاحق تأكد السنان بنفسه من أن العجوز "تبحث عن المال" وساعد ضوء القمر فى بروز ثلاثة أدوات : الحوض الذى انعكس عليه النور وحيث تجلس الفتاة باستمرار ، وعقد اللؤلؤ الذى تلألأ فى أشعة القمر ، والمقص الذى قطع هذه الأشعة. لا أدرى هل أكون مغامرة لو قمت بتطبيق تلك المظاهر على النقد النفسى وقلت إن الماء مثل

مرآة والنور مثل المياه ولعبة المقص التى تقطع أشعة الضوء وكل الأشياء المحيطة بهذه الأدوات هى نوع من "عقدة الثقافة" التى تتشابه مع معتقدات باشيلارد Bachelard حول صوره أوفيليا Oyelia والماء واللون الأبيض وخصلة الشعر الأشقر ...

هناك أيضا ضوء داخلى يبدو بتركيز فى نقطتين : فى فراغ الباب حيث ينقطع بطريقة مستمرة عند مرور شبح الفتاة والأم ، وفى النافذة حيث تجرى رقصة الجريمة الصينية.

ولم يتم استخدام أى من شكلى الإضاءة لإبراز ملامح الشخصيات بيد أنه توجد عملية فصل بدائية للخشبة فى اللحظات التى تنادى فيها الأم على الفتاة فيختبئ سنان الأسلحة بالعريش المظلل.

وتبعاً للاستعدادات الموجودة على الخشبة يوجد خان (مثلما هو الحال بالمسرح الكلاسيكى ، أمام القصر الملكي) ينقسم هذا الجزء إلى فضائين تختلف درجة الإضاءة فيهما : أحدهما حيث يجرى الكلام وفهمه ، والآخر بالداخل حيث البكاء والصراخ والكلام أيضا ، إلا أنه كلام لا يسمعه المشاهد. وفى هذا الصدد يتابع العمل عناصر المسرح الدرامى بحذافيرها : يمكن لكاميرا تليفزيونية أو سينمائية أو رواية قصصية الدخول إلى حيث توجد رابوسا وحضور الحوار بينهما وبين الأم ؛ المسرح لا يستطيع ذلك بل عليه البقاء أمام الحائط الرابع المرفوع ومتابعة ما يجرى على الخشبة دون قدرة على الحركة. ويجرى الحوار

أمام الخان متزامنا مع ما يجرى بين رابوسا والأم داخل الخان ، ولكن المشاهد يطلع على الأول فقط، أما الثانى فيعرف نتائجه. إذًا فهناك إمكانية ضمنية لاستخدام الخشبة المزدوجة : الفتاة والسنان يتحدثان فى الخارج، بينما رابوسا والأم بالداخل فى إضاءة أخرى وفراغ آخر، ولكنهما على خشبة مضمرة . تماماً مثل الضوء بالداخل فإنه يشع نحو الخارج عبر فراغ الباب والنافذة ، وما يقال فى الداخل بين العجوزين يجرى التعليق عليه عند خروجهما.

ويندمج الضوء بهذه الطرق مع الحوار ومع الأحداث العامة وبذلك يعزز مواقف وعلاقات وسلوكيات تم التعبير عنها بالكلمات وعبر أنظمة أخرى غير لغوية من العلامات.

وتتضح الوحدة الدرامية فى النص كما تبدو فى العرض أيضاً طالما أن المخرج يقوم بالتفسير الملائم للعلامات التى تكون المرجعيات المباشرة وغير المباشرة أو توقعات النص الأدبي. ويستطيع المخرج ممارسة صلاحياته بالشكل الذى لا يضر التماسك اللغوى للنص. أما إذا تجاوز ذلك فكأنه يقدم عرضاً يميز فيه بعض العلامات عن غيرها حسب رغبته ، وعندما لن يكون مسرحا أو على الأقل لن يكون هو المسرح نفسه الذى أراده هذا الكاتب أو ذاك.

المسرح التعبيري لباي إنكلان*

١ ـ تجديد المسرح :

كان المسرح فى نهاية القرن التاسع عشر يعتمد على مفهوم إنسجام الفن الدرامى، وعلى الثقة الكاملة فى قدرة وكفاءة الكلمة فى ابتكار الحكاية ومواصلة أحداثها سواء أكان ذلك فى المسرح الطبيعى أم الواقعى أم فى الكوميديا البرجوازية ، أى "المسرحيات المتقنة الصنع".

وعلى التوازى كان النقاد وأصحاب النظريات الدرامية يقيمون ويبحثون عن الأدلة والبراهين من خلال معطيات الملاحظة وعبقرية المؤلف، واحتمالية أحداث العمل، وبراعة صياغة الشخصيات التى يمكن أن يكون لها مثيل فى الحياة الواقعية، أى فى إمكانيات تشابه الشخصيات مع أمثالهم ممن يعيشون خارج إطار النص.

وعلى الرغم من التوافق بين جهود المبدعين ونشاط النقاد؛ على الرغم من أن "نظام الكيل والقياس" الذى تقاسمه كلا الطرفين ساهم فى جعل الجمهور قادراً على التقييم، بل وأن تكون لديه الثقة فى إبداء أرائه وأحكامه وبالتالى اختيار ما يتذوقه، على الرغم من كل ذلك لم يبلغ المسرح المكانة نفسها التى احتلها أيام المسرح الكلاسيكى اليونانى، ولا فى العهد الإليزابيثى بانجلترا أو فى العصر

---

* محاضرة تم إلقاؤها في بويو Poio بنتفيدرا، يوليو عام ١٩٨٦م .

الذهبى بأسبانيا. ولم يشعر الجمهور بأن الموضوعات المطروحة تمس حياته أو أنها تطرح أشكالاً لحياة مجتمعة، أو حتى تمثل إطاراً ثقافيا ملائما. حتى أن المسرح كلما كان يقترب أكثر من الموضوعات الواقعية كان الجمهور يتباعد أكثر عن العروض.

ولقد شرح كلارين Clarin فى الفصل السادس عشر لارجنتا La Regenta كيف كان مسرح الأقاليم فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر: كان الجمهور غير مكترث نهائيا بالعرض؛ تحول المسرح إلى مجرد مكان يلتقى فيه المشاهدون الذين كان يقضون فيه الوقت فى الثرثرة أو فى حياكة الملابس أو فى نظر كل منهم للأخر... إلخ، لم يلتفتوا للخشبة إلا عند حدوث ضوضاء، وهو الأمر الذى كان شائع الحدوث فى الأعمال الدرامية. أما مبنى المسرح والفضاء المسرحى والديكورات... إلخ فكانت كلها عتيقة مضى زمانها وغير صالحة إذ كانت بقايا الأبنية التى أقيمت للمسرح الإيطالى حيث كانت تستخدم لعرض الكوميديا البرجوازية التى كانت تقتضى دائما "صالة مؤثثة بشكل لائق".

لم تكن العروض "الواقعية" تشد المشاهدين، بل بدا وكأنها لا تمت بصلة للنص الدرامى من منطلق أنه فن نشأ خصيصاً لكى يعرض. ومن ناحية أخرى كان النص يحكم قبضته بشكل ملحوظ حتى اقترب أكثر من النوع القصصي؛ فالجميع يثقون فى الكلمة فتحول الممثلون إلى مجرد قراء للحوار، كما تحول المسرح إلى مكان للجلوس وسماع حكايات قديمة.

وعلى مدى القرن العشرين تغير حال "مدرسة" المؤلفين، وعدم اهتمام الجمهور، وانعدام أهمية الفن الدرامى الذى ظل جامدا فى نصوصه وفى أشكال عروضه، فتغيرت أشكاله عن طريق اتخاذ مواقف حيوية جديدة ساعد التقدم التكنولوجى والعلمى بقدر فى نجاحها.

ولقد بدأت التيارات الجديدة تهب على المسرح بشكل أو بأخر فى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر وفى السنوات الأولى من القرن العشرين فشملت النص والعرض الدرامى راحت تبدده عن الأشكال الجامدة وتحد من اقترابه من الفن القصصي.

وفى محاولة للإشارة لبعض خطوط التغيير وكيفية دخول التقنيات الحديثة نقترح إلقاء نظرة بانورامية للأسباب العامة لهذا التغيير وللتيارات الأكثر التصاقا بالحركة التعبيرية. ونعترف بأن أى مؤلف تاريخى لن يكون كاملاً بل قد يكون زائفا، إذ لا يمكن لأى عمل مسرحى تابع للتيار الجديد تصنيفه بأنه يتبع تياراً واحداً : النصوص الجديدة عموما تستلهم تيارات قادمة من أكثر من اتجاه كما تتعدد أسباب هذا التجديد، ومع كل ذلك سنحاول رسم هذه البانوراما التى نقبل قيمتها الجزئية كإطار عام نرى من خلاله العلاقات الأكثر وضوحا للمسرح الدرامى التعبيرى "لباى إنكلان".

نشير أولا إلى التغيير الذى طرأ خلال أواخر القرن التاسع عشر بشأن تقييم العلامات غير اللغوية على الخشبة، وهو الشيء الذى جاء نتيجة للتقدم التقنى :

اكتشاف المصباح الكهربائى الذى أتاح إمكانية إضاءة الخشبة بشكل منفصل عن الصالة، كما ساهم فى عملية إبراز التعبيرات والملامح فى المستوى الأول، وهو الأمر الذى كان مستحيلا فى المسرح. لقد كان حدثا تقنيا أثر بشكل حاسم فى المسرح، أما التغيير الأهم والذى أعتبره نقطة فاصلة فيرتكز فى أن إضاءة المستويات الأولى تتطلب قراءة معينه. وذلك لأن الأمر فى السابق كان يجبر المشاهد أو يمكنه من اختيار ناحية من الخشبة لينظر إليها، أما الآن ومع ابتكار طرق توزيع الإضاءة على الخشبة أصبحت المبادرة فى أيدى مخرج العرض الذى بات بإمكانه تقديم قراءة منتقاة لكل مستوى من مستويات الخشبة، بمعنى أنه أصبح بمقدوره فرض ترتيب أو طريقة للقراءة أى طريقة للعرض. ويستطيع الضوء أيضا إقامة علاقات تشاركيه بين مختلف الأدوات، أو بين مختلف الشخصيات التى تقع تحت مستوى الإضاءة نفسه أو التى تشترك معا فى لون الإضاءة المتزامنة أو المتوالية نفسها. وإلى جانب هذا الدور الوظيفى فالضوء يمكنه أن يؤدى ويعبر عن قيم لغوية من خلال عرض أجواء وشخصيات. فالضوء القاتم أو الخافت قد يعنى حالة الحنين أو الشوق أو الخراب والدمار : ونذكر بعض عروض لأعمال تشيكوف (بستان الكرز El Jardin de Los Cerezos أو رؤية المخرج لافيلى Laveli لمسرحية روزيتا العانس (Dona Roseta la soltera) حيث نجد أن للصوت معنى تباعديًا يشبه ما يمكن أن نعتبره موسيقى خفيفة مصاحبة للأحداث. ويمكن إضاءة المسرح كله وبشكل متساو للإيحاء بتساوى الأشخاص فى المستوى (بريخت)، كما يمكن إقامة حواجز من الأجواء عن طريق

تعارض الإضاءة عند عرض أعمال تتطلب خشبة مقسومة أو خشبات متتابعة ... إلخ مثلما فعل سترندبرج أو لوركا أو أ. ولف (Strindberg Lorca E.wolf).

هذه الإمكانيات وغيرها مما أتاحه الضوء للمؤلفين والمخرجين يدعو للتأمل حول طبيعة الإشارة الدرامية. فذلك المسرح الذى كان من قبل مقصورا بشكل عملى على التعبير اللغوى بات يعتبر عرضا تستخدم فيه أنظمة علاماتية أخرى بكفاءة وظيفية. وبدأ بذلك مرحلة جديدة من التجريب ليس فقط باستخدامات الإضاءة وإنما بعناصر أخرى من الأدوات والصوت ....

غير أنه لم تكن التقنيات وحدها هى التى جعلت مفهوم المسرح يتغير. فسوف نثبت عن طريق تناول أعمال محددة "لباى إنكلان" إن التغييرات التقنية فى أشكال التعبير كان لها أثار فورية على مفهوم الحدث وعلى مفهوم الشخصية؛ وكذلك فإن أى تغيير فكرى يؤثر على العلامات والسلوكيات أو الأفعال الإنسانية فى العمل الدرامى يترجم إلى تغيير فى التعبير المسرحى بكل ما تحمله الكلمة من معنى. واعتمادا على هذه النظرية سوف نثبت أيضا أن العلاقات بين النص والعرض المسرحى ليست جدلية وإنما هى علاقة تكاملية ... ولنتناول هذه القضايا جزءاً جزءاً.

لقد شهد القرن العشرين تغييرا جذريا فى المفاهيم الفلسفية والنفسية للكائن البشرى، وباستطاعتنا أن نستنتج من خلال طرق بناء وتكوين الشخصية الأدبية، سواء فى القصة أو فى الدراما أن القاعدة التى كانت تنص على أن العلامات

الخارجية الظاهرة للإنسان تدل دلالة قاطعة لاشك فيها على حقيقة كينونة الشخص أى أنها دافع نفسىّ له، إن هذه القاعدة أصبحت محل شك. فقد بات واضحا أن الواقعية الأدبية باتت عملية تخيلية مثلما هو حال المثالية الفارق أنها تحافظ على الاحتمالية. لم تعد الشخصيات "صورة طبق الأصل" من والواقع ولكنها كائنات يتم ابتكارها عن طريق ملامح، ليس فقط ملامح الجسم، وإنما ملامح الوجه. وهذا يقتضى ضرورة أن تسهم هذه الملامح فى تراكم معنى "النظرة ، ولون العيون وشكل معين للأنف يبرز شخصية بعينها. هذه العناصر إذا تمتعت بها شخصية فإنه يتم تقديمها لأداء دور أخلاقى محدد، فقد تنطبق على ملامح شخصية طيبة أو شريرة أو عبقرية أو نافذة الذكاء أو نبيلة أو دينية أو تكون هذه الملامح نموذجاً للجمال أو للقبح الجسدى أو الأخلاقى حسب النظام الاجتماعى السائد.

ونجد ذلك فى الأعمال التعبيرية لباى "إنكلان"، كما نجده أيضا فى الأعمال التى لم تتبع هذا الأسلوب الجمالى : دون ما ورد Don Mouro له "عيون جامدة" "انحناء الأنف الدال على الكبرياء" وأخواته يشبهونه باستثناء كارا دى بلانتا Cara De planta "ذات العيون الخضراء" و"أنف النسر" ويوجد اختلاف واضح بين الرؤية لعلم الكلمات فى التيار التعبيرى الذى تقتصر على تكرار الإشارة إلى الملامح نفسها - ملمح أو اثنين - التى يعتبرها أساسية، وبين النظرة إلى علم الكلمات فى التيار الواقعى الذى يقوم بعملية تجميع الملامح بغرض إعلامى أكثر من غرض تحديدى.

ومن جانب أخر فقد اصطدم أصحاب التيار النفسى عند بداية القرن العشرين بنظرية فرويد بعد إن اعتادوا على تقديم الشخصيات فى بناء عرائسى، جاءت نظرية فرويد ومن تبعوه ليكتشفوا التعقيدات الضخمة فى الشخصية : ميول إنسانية طبيعية شبه عامة فى الشخصية تسيطر على قرارات الإنسان وواجباته الاجتماعية، وتضع مراحل لانهائية لحياته : استخدم اونيل وبيراندللو دلينورماند وسائل متباينة لإظهار تلك الحقيقة المعقدة للإنسان مثل القناع والتغييرات السلوكية المفاجئة.

وبالتالى فقد أصبحت عملية بناء الشخصيات وتكوينها لا يخضع فقط لمكوناتها النفسية، وانما باتت عملية أكثر تنوعا وتعقيدا بحيث أصبحت شخصية تكتسب قيما جديدة كلما تعارضت مع قيم مجموعة المؤدين الآخرين. ونجد مثلا شخصية ماكس استريا "شاعر أندلسى محترف جدا، ذو لحية جميلة تتخللها خصلات من الشعر الأبيض الذى يدل على الشيب، شعر رأسه مجعد ، وهو ذو شخصية كلاسيكية قديمة"، ودون لاتينو اسباتس Don Latino Hispalis فيقدمه الكاتب بهذا الوصف "يفتح الباب بأيد حذرة فيصدر عنه صرير طويل وهو عجوز مصاب بالربو، يرتدى قبعة عسكرية ومنظاراً، يجر كلبا صغيرا، ويحمل حقيبة بها مجلات، كل من الشخصيتين يرتديان ملابس رسمية حادة أو ملابس رثه حسب الأوصاف الموجودة فى توجيهات المؤلف، أو حسب المظهر الذى يبدو فيه، أو حسب الأغراض "الأشياء " التى تصاحبها، أو حتى حسب الاقتراحات التى يضعها من يقدمها، فى مقابل شاعر ذى لحية جميلة ذات

خصلات بيضاء نجد عجوزاً دائم السعال، وكلاهما يشكل لوحة ذات أجزاء متراصة فى خط تقييمى واضح المعالم.... إنها معالم رئيسة تنطبق فى هذه الحالة على المذهب الجمالى التعبيرى، ومع ذلك فإن العلاقة بين تلك المعالم أو الملامح الشخصية وكذلك العلاقة مع ما هو موجود بين سطور النص يخلق تعقيدات وتركيبات كثيرة.

على سبيل المثال ثراتسترا أو بائع الكتب يتواجد وسط ديكورات عبارة عن "صور مثيرة للرهبة لإحدى فصول رواية كبيرة" ويتكون جمهور مستمعى هذه الرواية من القط والببغاء والكلب، وهذه الشخصية تصف نفسها أو بالأحرى ترسم نفسها فى شكل كاريكاتورى تعبيرى مثل " أحدب الظهر، بوجه يشبه قطعة الدهن القديم المحروق"، ويتحرق كدمية، وفى صوته نبرة حادة متألمة مثيرة للشفقة" وحالته الجسدية لا تختلف عن ذلك "إذ يجلس ممسكا بأحد قوائم كرسى وحالته الجسدية لاتختلف عن ذلك إذ "يجلس ممسكا بأحد قوائم كرسى، قصير جدا، قدماه مغيرة"، هذه الرؤية التعبيرية الخالصة تزداد تماسكا وتركيزا إذا تم تحليلها وتفسيرها على ضوء العلاقة الواقعية والاجتماعية لحال بائعى الكتب فى مدريد خلال أوائل القرن العشرين. ومن هنا يتضح أن المسرح يضم كافة الاتجاهات الجمالية بحيث يطغى بعضها على البعض الأخر حسب العمل، كما يمكن ملاحظة تعايش الواقعية مع التعبيرية.

وسوف ندع جانبا الأسباب التى تشرح الأشكال الحالية للمسرح مثل المسرح الوجودى أو اللامعقول أو مسرح العنف أو الرعب لأنها وإن كانت تشترك دوافعها التعبيرية فإنه ليست بينها روابط أخرى، كما أنها جاءت لاحقة على الاتجاه المسرحى الذى نحن بصدده.

وفى ظل بانوراما الإبداع الدرامى الذى يسعى إلى تحديث النص الدرامى ونص العرض فإن هناك العديد من النظريات والأعمال النقدية الأدبية التى تبتعد عن المواقف والآراء السابقة التى كانت تميز النص، وتقترب من مواقف أخرى تنظم دور العلامات غير اللغوية. وفى حالات أكثر تشددا (مثل كرايج وابيا وارتو) يتم رفض كلمة "ضد المسرح"، وأصبحت التقنية هى العلاقة الجدلية بين النص-العرض أو فى علاقة العلامات الشفهية وغير الشفهية.

ولقد انفجر الجدل بمجرد شيوع الفكرة القائمة على أنه يمكن للغة أن تلعب دورا بالتعاون مع علامات أخرى مثل الإضاءة كى تبلغ حدودا أعلى من التأثير والقدرة على التعبير والتواصل. والمسألة سوف تختلف إذا ماكانت الإضاءة ذات تأثير، ذات علاقة مع الكلمة.

واعتبر أصحاب الاتجاه الرمزى أن العرض يعتبر اعتداء على حرية المشاهد فى التخيل. والنظرية التى تنص على أن الأعمال المسرحية الكبيرة تقوم بنسخ ديكور النفس البشرية، كالمسرح اليونانى فى شكله الدائرى، وانفتاحه على المجهول وعلى الأمور مستحيلة الاستيعاب، والذى ينتهى بمشهد تجرى فيه حوارات وتأملات حول خيالات وأوهام، هذه النظرية يراها المحللون النفسيون

بأنها تحليل للنفس البشرية. يكمن فى داخله كى يتأمل قضايا ومشكلات معرفة ماهية ذاته البشرية. تلك القضايا يطرحها فى شكل حكاية مستخدما الصورة اللغوية إلى أن يصل إلى معنى للحياة. ويعتبر المسرح الأليزابيثى أيضا بفضاءاته المتعددة ومستوياته المختلفة رمزا فلسفيا لمواقف سادت فى عصر النهضة، كانت ترى أن حياة الإنسان تنقسم إلى عدة مراحل، وأنها مليئة بالتعقيدات الناشئة داخل العقل، كأساس لها بالإضافة إلى التأثيرات المكتسبة من البيئة المحيطة به.

ويؤكد ملارمى Mallarme فى ملاحظات حول المسرح " Notes sur le théàtre" (La Revue Independante, 8 , 1988) أن "لو أن كتابا بين أيدينا يعلن فكرة عظيمة، فإنها ستحل محل كل الأعمال المسرحية ليس بسبب نسيانها وإنما لأن الفكرة ترفضها باعتبارها متعارضة معها"، فالمسرح العقلي، بلا إرشادات مسرحية فى النص، بلا ديكور، أى يقوم أساسا على إعمال الذهن، لابد أن يكون مسرحا نموذجيا.

ويذهب ميترلينك Meeterlink فى (Le June Belgique, 1890) أبعد كثيرا من ذلك مؤكدا على أن "الجانب الأكبر من القصائد العظيمة التى كتبت فى تاريخ البشرية ليست للعرض على المسرح، فلا يكون عرض هاملت أو عطيل أو "أنطونيو وكليو باترا على خشبة المسرح. شيء من هاملت يموت عندما نراه يموت على خشبة المسرح. إن طيف الممثل يفسد هاملت، ولن نستطيع فى هذه الحالة إزالة صورة من انتحل شخصيته...إن أى عمل عظيم يعد رمزا والرمز لايقبل وجود الإنسان أبدا...".

وإلى جانب هذا الرأى هناك إحدى التيارات التى تتشكل من المفكرين الذين يضعون براهين لاتقوم كلها على أسس أدبية' هذا التيار يعظم قيمة العلامات غير اللغوية، ويميزها عن باقى العلامات. وهذه النظرية لاتزال باقية حتى يومنا هذا، وتشهد على ذلك فقرة للناقد ف. روسي-لانديF.Rossi-Landi (السيمولوجيا والأيديولوجية ميانو، بومباى عام ١٩٧٢م) "لايزال يبدو المفهوم البرجوازى والامتياز الطبقى فيما يتعلق بتميز وتعظيم النص المكتوب الذى خطة الكاتب المنتمى للطبقة الحاكمة المسيطرة على مقدرات الآخرين وإعمالهم بالشكل الذى يجعلهم يعتقدون أن بقية الطبقات الاجتماعية يجب عليها العمل، على أن تصب ثمرة هذا العمل فى صالح الطبقة المسيطرة، وبالتالى فالكاتب فقط هو الذى من حقه أن يجنى الأرباح الأدبية لأنه هو صاحب رأس المال الذى هو الكتابة الأدبية، ويقوم هذا المفهوم على أساس اعتبار أن جميع العاملين بالعرض المسرحى خاضعون بشكل مباشر للكاتب"

وفى خضم هذه البانوراما المليئة بالاتجاهات، والتوترات، والمعارضات، واختراعات التقنية الحديثة، والنقد الاجتماعى، وظهور النظريات النقدية الجديدة، انبثقت حركة درامية أطلق عليها "التعبيرية"، وهى حركة لم تزل دون حدود واضحة حتى يومنا هذا، ويندرج داخل إطارها الحالى بعض أعمال باى إنكلان، أو بالأحرى أكثر الملامح وضوحا فى بعض أعمال باى إنكلان.

وعلينا ان نلفت الانتباه إلى إن الجو المحيط بهذا التيار مليء بالأزمات، وبعمليات إعادة النظر فى القيم الفنية والاجتماعية، وبالتجريب. ويثور الجدل حول كل مظاهرة، ولعل هذا ما يفسر الأسباب التى أدت إلى عدم قبول الإبداعات الفنية بل حتى مجرد تقييم عروضها المسرحية على الرغم من أن إنكلان أدخل تقنياتها الجديدة ومواردها الدرامية الأكثر بروزا فى العديد من أعماله التى خفف من حدتها الجو الريفى مثل كلمات الهية عام ١٩٢٠م " Divinas Palabras" ووجه من بلاتا عام ١٩٢٣م Cara de plata أو فى تلك التى تقوم خطواتها الأساسية على المصادقة البحتة مثل الترابط عام ١٩٢٢م "Ligazón" أو التى تغلب عليها تيار مسرح العادات الاجتماعية فى أضواء بوهيمية عام ١٩٢٤م Luces de " "bohemia

ولقد اتبع بأى إنكلان فى هذه الأعمال المذكورة التقنيات الجمالية التعبيرية على الأقل فى أجزاء منها (أشرنا سالفا أنه لا يوجد عمل يجمل كل الملامح الخاصة بهذا الاتجاه والتى ذكرناها سالفاً من قبل)، ومن أبرز العناصر الجمالية التى استخدمها يجيء الضوء الذى وظفه بطريقة خاصة فى بعض الأعمال، وتقطيع المشاهد فى بعضها، والرسوم الكاريكاتورية للشخصيات فى البعض الأخر... إلخ.

ونشير هنا إلى بعض ملامح التعبيرية

١-المعارضة المتطرفة للواقعية، والتى تتضح فى مختلف المظاهر : تحل التخيلات غير الواقعية التى تخرج عن إطار المنطق محل العالم الواقعى

(تحتل السريالية محل الواقعية فى مسرح سترند برج Stiringberg وبالتالى فإن معالجة النواحى الخاصة بالزمن والفضاء تختلف تمام الاختلاف، إذ ستكون أوهاماً زائفة أو فضاءات ذهنية. تتسع للامعقول والتزامات غير منطقية، والتى لا تتطابق مع الرؤية الواقعية وتتطور الأحداث بشكل بعيد تماما عن الشكل المنطقى سواء من ناحية المقدمة والنتيجة أو من ناحية علاقة الماضى بالحاضر، وإنما تختلط معا فى مستويات لايكون للزمن فيها أية دلالات.

والغرض الأساس من افتراض هذا الواقع اللامعقول والمتحرر من القيود التى يقتضيها الزمن والفضاء الحقيقيين هو إطلاق عملية نقد اجتماعى جريء وعميق عن طريق عملية تركيبية متجاهلا التحليل الواقعى : إذ يجرد ويشوه الواقع ولا يستغرق فى استخدام الحكاية التى اعتاد على إعطائها معنى رمزيا. ويبرز من خلال تلك العملية التركيبية عدد محدد من الملامح التى يشدد عليها الكاتب مشوها بقية الملامح عندما يتغير شكل العلاقات حتى يصل بذلك إلى اللامعقول ويقلب الحقيقة.

ويقدم المسرح التعبيرى رؤيا غامضة لأحلام وتخيلات وتخاريف غير منطقية، على اعتبار أنها مسائل تتعارض مع الواقع فهى ضد التيار التأملى القائم على "التفكيك" الذرى وفى الوقت نفسه تتعارض مع الواقعية القائمة على عمل صورة طبق الأصل للحقيقة.

٢- إنها طريقة جديدة فى بناء وتنفيذ مونتاج الأحداث والشخصيات التى نضعها فى علاقة مع البند السابق. فالنص الذى يبحث عن أنماط بشرية وليس عن أفراد يميل إلى تفادى الأسماء الخاصة، ويطلق أسماء عامة مثل لاموثويلا La Mozuela أى (الصبية) سنان الأسلحة El Afilador لابراسو La Raposa أى أنثى الثعلب لابنتيرا La venterà أى صاحبة الخان . إن عرضا مسرحيا يسعى لعرض أنماط وليس أفراد يشطب الملامح المميزة للشخص عن طريق ماكياج حاد يجمد الملامح ويبرز منها واحدًا أو اثنين فقط هما العيون المرسومة باللون الأسود والشعر الناعم ويبقى هذا النوع من المسرح فى ظل تركيبة غريبة للتجسيد الروائى والتعميم التقليدي. وتلك الشخصيات التى تؤدى أدوارها ما هى إلا مجموعة من الآراء والأفكار، لا يتميزون بهيئاتهم ولا بأبعادهم النفسية أو على الأقل ليسو كذلك اعتمادا على القوانين التى يتبعها المسرح الواقعى والنفسي. وينهى كل مؤلف حالة التوتر بين الخاص والعام بأسلوبه ومن وجهة نظره الخاصة، أما باى إنكلان فيحل العقدة بوسائل وأشكال متباينة بدءا من الدراما الريفية وحتى اللامعقول، بل إن بعض النقاد-وكما سنرى فيما بعد-يبرزون "واقعيته" وآخرون سيبرزون تشويهه للدوافع.

٣-إن البندين السابقين يؤثران فى النص بشكل مباشر أكثر من تأثيرهما على العرض، إلا أنهما يلعبان دورا حاسما فى النص العرضي(يعنى فى إجمالى

التوجيهات الخاصة بالعرض على المسرح، ونوضح هنا إلى أننا سوف نطلق عبارة النص الدرامى على العمل إجمالا والنص الأدبى على حوار الشخصيات، وفى بعض الأحيان على توجيهات الكاتب مثلما هو الحال فى نص باى إنكلان، وسنطلق عبارة النص العرضى على مجموعة التوجيهات التى أحيانا ما تتواجد بالحوار، كما سنطلقها دائما على التوجيهات التى تتيح إمكانية أداء الحوار على الخشبة.

ويتيح النص الأدبى باعتباره إبداعا جماليا-إمكانية القراءات المختلفة مثلما هو حال النص الأدبى القصصى أو النص الشعرى ويتيح النص العرضى -على التوازي-مختلف العروض، كل من هذه العروض يعد تفسيرا للنص (أى قراءة) من قبل المخرج والممثلين ومجموعة الأفراد التى تشارك فى (صعود العمل على الخشبة).

والواقع أن النص العرضى وما يترتب عليه من عروض يتطلب إخراجا مسرحيا متنوعا stationendrama ، وديكورا يميل إلى الرمزية، وشخصيات تتلو أدوارها مثل العرائس الخشبية، وان تكون حركاتها تشبه حركات الطقوس الدينية (وهو ما ينطبق على هذا النوع من المؤدين)، وماكياجها حاد بطريقة تجمد الملامح. جانب كبير من هذه المتطلبات تلعب فيها تقنيات الإضاءة دورا لا بأس به: الضوء الخافت يساعد على غموض الأشياء الموجودة على المسرح، كما أن توزيع الإضاءة التدريجى على جوانب الخشبة يلعب دورا فى بلوغ هدف تغيير

الخشبة، أما الضوء الآتى من الأبواب يظهر الشخصيات فى صورة شبح (الضوء العكسي) كما أن أضواء الكشافات الأمامية تظهر ماكياج الوجوه. ومن هنا يتضح أن الاستخدام التوظيفى للضوء يعد عنصرا أساسيا فى العروض التعبيرية.

٤- وأخيرا نشير إلى أن واحدا من أهداف الفن التعبيرى هو إيجاد "الوحدة فى ظل التباين"، غير أن هذه الوحدة لا تعنى وحدة الملامح الأساسية التى تؤدى إلى انتقاء ملامح الأكثر دلالة فى الحدث والشخصية (ملامح قليلة ولكنها أساسية، ملامح قليلة ولكنها عميقة وشديدة؛ ملامح قليلة ومؤدية إلى تشويه) وإنما تلك التى تبحث عن وحدة جميع العلامات التى تظهر فى بعض الأحيان مجتمعة على خشبة المسرح.

لقد تم اكتشاف مبدأ المونتاج من خلال نظرية الفن السينمائى ويشكل حسب أينشتين " نظام الأفلام" ولكن أثر المونتاج يلعب دورا فى كل الأعمال الفنية، ويمكن أن يستمر فى عملية الإبداع وفى الصياغة النظرية للنتائج، وبالتالى فإنه يؤثر فى النشأة الأولية، وفى استقبال الأعمال، بمعنى أنه مظهر عملى يربط العمل بالمؤلف والعمل بالقارئ أو المشاهد.

وعلى الرغم من أن العمل الفنى يخضع لعدة أشكال مختلفة ذات علاقة لغوية بين الأجزاء التى تتألف منها، فإنها تحافظ على الوحدة فيما بينها، الأمر الذى إذا طبقناه على المسرح التعبيرى سنجد أنها لست وحدة سببية مثلما أشرنا سالفا، فالعمل لا ينشأ نتيجة لمجموعة الحركة الميكانيكية بين أجزائه بل على

العكس فهى مجموعة من العناصر الديناميكية التى يقوم المؤلف بعمل مونتاجها لنص بيد أن مونتاجها التفسيرى أو الأدائى يقوم به القارئ. ويكون عرض هذه العناصر بشكل عام عن طريق تمييز أحد الفصول الذى يمكن أن يبدأ به العمل (ثم يتم تفسيره فى الفصول التالية) ويمكن إدراجه فى المنتصف ليكون ذروة الأحداث، ويمكن أيضا وضعه فى النهاية كخاتمة لعملية معرفية أو عاطفية أو لمجرد إنهاء الحكاية. وهذا الفصل يستخدم لشد الانتباه إلى ما يمكن أن نعتبره "قارئا ضمنيا" للعمل، يقول اى تى كوتوفا Y.C.Kotova فى مقال بعنوان "بعض قوانين التأليف" إنه عندما يتم تكوين لوحة فإن بنائها يتم عن طريق لفت نظر من يتأملها وقيادته فى الاتجاه اللازم بحيث يتم تحديد تسلسل إدراك محتوياتها وتنطبق هذه القاعدة نفسها على القراءة " نلتقط النص عن طريق الجزيئات الصغيرة التى يتكون منها "المصدر نفسه". إن وحدة العمل تنبع من أصل ذلك السلوك المحدد للفنان، والذى يقوده إلى التعبير عن طريق استخدام أشكال وعلامات متباينة، وعن طريق بواعث ومسببات روائية ليظهر من خلالها المعنى الذى يفرز فى النهاية فكرة أخيرة وحيدة.

ولكن الوحدة لايتم بلوغها عندما يكون القارئ/المشاهد قد أتم القراءة متابعا متابعة جيدة للبناء الداخلى للعمل، ويكون قد استطاع إجراء عملية ترابط وتداخل للعناصر فى صورة أخرى لوحدة المعنى الذى ينبض داخل العمل على أن يقوم بتحديث معاصر لهذا المعنى فى قراءاته المختلفة. ولقد اعترفت النظرية

الأدبية المعاصرة بدور القارئ فى التشكيل والصياغة اللغوية المقصودة فى العمل أى تفعيل المعانى التى يمكن اكتشافها عبر القراءات المختلفة.

من الممكن لهذه الاستنتاجات إثارة دهشة الحضور، وقد تؤدى إلى إثارة التمرد ضد النقد الذى يتيح للقراء قدرا مبالغا فيه من البطولة، وأن يضاف هذا الموقف إلى مواقف هؤلاء الذين يتهمون النقد بأنه ينبع من نوايا علمية تسعى لبخس حق الأعمال الأدبية فى القيم الجمالية واصفين إياها بالأعمال شديدة الجمود الشكلى، أو معتبرين أن ما فيها جاء دون قصد من المؤلف. وربما يكون ذلك صحيحا وربما يكون بالفعل قام بهذا العمل الإبداعى دون أن تكون لدية خطة محددة بشكل أو بأخر عندما استهل التأليف. إلا أنه من الصعب أن نتصور أن مؤلفا مبدعا يمارس عمله هكذا، اعتمادا على الحدس والبداهة فى الوقت الذى نجد فيه تأكيدات كالتى نجدها فى المشهد التاسع من "أضواء بوهيمية" "الإيقاع الدافئ للموسيقى، والأضواء فى مواجهة المرايا، ولسان الدخان الداخل من ارتعاش الكشافات الكهربائية شديدة الإضاءة، ويتلخص اختلافها فى تعبير واحد" - ونضيف إلى ذلك - إذا ما بقى من شكل حول مقصده "الأكيد ونيته الواضحة فى هذه الوحدة، إن باى إنكلان أبرز المعنى نفسه فى الإشارة إلى الشخصيات التى تشترك فى العمل كعنصر من عناصر الوحدة : يدخل غرباء، ماكس استريا ودون لاتينو، يتحولون بشكل مفاجئ أثناء أداء النغمة الثلاثية. إن المعنى الوحيد الذى يبديه هذا المشهد متعدد العلامات يتشابه مع الكثير من المواضع بالعمل نفسه مثل "ابتسامة مشحونة بالرطوبة" والتى تصف روبن داريو

Ruben Darri o، أو ما هو مذكور بالمشهد الثالث "حوارات مطموسة"، أو عندما يستخدم العطف أو الطابع الكنائى فى "تطل ابنة حارسة الباب" بضفائر على الطراز القديم، وجوارب ساقطة ووجه الجوع (المشهد الثاني).

ويبحث المسرح التعبيرى عن اللوحة فى مستويات أفقية على طول العمل سواء عن طريق التباين المكانى، كما يبحث عنها فى مستويات رأسية عبر إجمالى العلامات المتزامنة على خشبة المسرح كالإضاءة والموسيقى والدخان والشخصيات.

لقد دار الحديث كثيرا عن المسرح التعبيرى للإشارة إلى أسلوبه وطريقة عرضة الأعمال المسرحية سواء عن طريق التمثيل أو استخدامات الإضاءة أو الماكياج، أو عن طريق تقديم الشخصيات فى ظل أضواء عكسية شديدة، أو بأداء حركات بدائية طقوسية. .. إلخ. ومع ذلك نعتقد أن أكثر ما يميز هذا المسرح يكمن فى النصوص الدرامية-النص الأدبى والنص العرضي- وبطبيعة الحالة فى نصوص باى إنكلان، بغض النظر عما إذا كان عرض هذه الأعمال قد وضع فى الحسبان أم لا.

ونعتقد حسبما يؤكد ج. بتيتينى. "G.Bettetiní فى (Produzion del Zeno o messze in scena, Milàno, Bompiani, 1975) بأن النص الدرامى يعد استعراضاً ذا طاقة أو هو مشروع يتم عمل استعراض عليه أو ضده، ومع ذلك نعتمد أيضا ما قاله أ. سربيرى A. Serperi

(Impotesi teorica di segmentazione del testo teatrale, en strumenti critica, 32-33, 1977 pag 90 - 135).

بأن " للنص إمكانيات متعددة للعرض على خشبة المسرح وللمخرجين مساحة واسعة من الحرية لتفريغ طاقاتهم الخلاقة لصياغة قراءاتهم للنصوص فى شكل عروض مسرحية.

ومن بين الأعمال التى كتبها باى إنكلان ويعتبرها النقاد أعمالاً تعبيرية دون الدخول فى مناقشات حول أبعادها وقيمها التاريخية. سوف نتناول "أضواء بوهيمية، كمثال للمرحلة الدرامية التى توقف فيها عن تقسيم العمل إلى فصول وكذلك عن البناء السببى كما سنتناول Ligazon وهى مسرحية قصيرة تندرج داخل لوحة الطمع والشبق والموت "El Retable de la avaricia, la lujurià y la muerte".

وفيما يتعلق بأضواء بوهيمية ثار كثير من الجدل حول النوع الذى تنتمى إليه وهو اللامعقول، وبالتالى حول الجماليات التعبيرية أو الواقعية، فيؤكد "ثامورا يثنى" Zomorà Vicente على أن "البداية الافتتاحية لأضواء وبهيمية واقعية بشكل لا يدع مجال للشك بل إنها تقريبا تصويرية ، إما ف. و. ويبر Luces de bohemià and the impossibility of art F.W. weber فيؤكد أن الواقعية تتغلل فى العمل حتى فى رسم الشخصيات" أما ر. ج سندر R.J. Sender فيشير إلى كل ما هو غير معقول وخاصة فى أضواء بوهيمية " غير قابل للعرض، ويخلو

من القيم المأسوية. إن سحره يكمن فى بلوغ أقصى الغايات الشعرية عبر تراكم كل ما هو ساخر، وكل ما هو قبيح، وكل ما هو بذيء ويؤكد أ. ريكسو A. Risco "أن اللامعقول ما هو الا المهزلة". لقد بلغ إنكلان غاية اللامعقول عن طريق تبسيط العناصر المأخوذة من الواقع. بينما يرى تورنتى بايستير Torrente Ballester أن اللامعقول يعتبر ظاهرة مرئية ومعقدة ويتحدث دياث بلاخا Diaz plaja عن أنه "نظرة تباعديه"، أما ث. الباريث C.Alvarez فيشير إلى أن اللامعقول يقوم على أساس الـ "تشويه الدائم والمقصود للواقع" وأنه عبارة عن رسم كاريكاتورى للواقع ذى "نوعية تعبيرية".

كل هذه الانتقادات تبرز واحدا من الملامح المتعلقة بالتعبيرية "تبسيط العناصر جزء من الواقع، إهانة، ظاهرة مرئية... إلخ وفى الوقت نفسه تعتبر أنها أعمال واقعية ومعقدة وتعبيرية، وذلك بناء على ما يتضح من تعبيرات للنقاد سالفة الذكر.

والآن سوف نبدأ فى تحليل بعض النقاط انطلاقا من المنهجية السيمولوجية التى تلدنا على النظام اللغوى للعلامة وغيرها من الأنظمة التى يمكن إيجادها إلى جانب العلامات اللغوية.

وفى البداية ننبه إلى أن عنوان العمل أضواء بوهيمية Luces de bohemia هو عنوان يلفه الغموض، وهذا الغموض يؤثر على النص الأدبى والنص العرضى بحيث إن الترابط الذى نشير إليه بين كلا النصين موجود ابتداء من عنوان العمل

نفسه : فيمكن أن نفهم أن الأضواء التى سوف تستخدم فى العرض على الخشبة هى نفسها التى جرت العادة على استخدامها فى إضاءة البوهيمية، أضواء صناعية بأحد المقاهي، إلا أنه يمكن أيضا فهمها انطلاقا من قراءة اجتماعية-إن الأضواء التى بقيت فى مدريد التى انحدر حالها وتدهور، وعمت فيها البيروقراطية، مدريد التى خفت بريقها وجاع شعبها هى فقط الأضواء البوهيمية أو هى عبقرية الأدباء الذين يتكاثرون فى شوارعها وخمارتها ودور صحفها ومقاهيها.

وإذا واصلنا الحديث عن الأضواء سنلاحظ أن الإضاءة الطبيعية لم تظهر فى العمل سوى فى ثلاث مناسبات، الأمر الذى يجعلنا نميل إلى التفسير الأول، وذلك فى مقابل عدد كبير من التلميحات إلى الأضواء الصناعية، والإضاءة الطبيعية هى الضوء الذهبى الذى يعم سماء مدريد عند الغروب، والذى يتسلل إلى الحجرة العلوية لماكس استريا عبر فتحة الشباك الضيقة، أو التى تظهر على شكل خطوط فى ظلام الحجرة عندما يغلق الشباك. والضوء الثانى المذكور هو ضوء الفجر الذي يضىء حادثة وفاة ماكس، والثالث هو ضوء الظهيرة الحارق الذى يضىء المقابر.

كل الأضواء الأخرى فى بوهيمية مدريد هى أنوار قناديل الخمارة، وكشافات المسرح وأضواء الشموع أو ضوء القمر. وتدل توجيهات المؤلف المستمرة على اهتمامه بتحديد وتدقيق إضاءة المشاهد لتؤدى المعنى الذى يصبوا إليه، إذ إن

تدقيق الإضاءة لا يهدف إلا إلى إضفاء معانى سينمائية، أى إنها مصاحبة للكلمة والجو الذى يحيط بالأحداث مع الإشارات المسرحية الأخرى.

كل شيء يصبغه المؤلف بصبغة اللا معقول سواء فى ذلك حالة البؤس التى يمر بها بيت الشاعر، وحالة الوفرة التى تعم كهف سراتوسترا Zaratustra، والجو البيروقراطى داخل مخفر الشرطة، ومأساة السجن، والسجين المتمرد على النظام. ويضيء التناقض الأساسى لهذه القضايا عبر استخدامات الإضاءة التى يجعلها تصف وصفًا دقيقًا ومثيرًا للانتباه، وفى ذات الوقت شعرية:

"الظلال والموسيقى يسبحان فى ألسنة الدخان"

"الاهتزاز الخافت لكشافات الإضاءة"

"لسان الدخان الذى يتوغل من اهتزاز كشافات الإضاءة"

وقد تم بناء العمل وكأنه رحلة عبر مدريد، رحلة فى البؤس والبوهيمية إذ يتكون من اثنى عشر مشهدًا متتابعًا فى الزمن واثنين يتزامنان معا فى فضائين مختلفين، وتتحرك الشخصيات وسط ديكورات متغيرة، ويتحدد مكان الحدث بناءً على التوجيهات: حجرة متاخمة لقرميد سقف المنزل، ومكتبة الرجل العجوز، وحانة بيكا لاجارتوس Pica- Lagartos والشارع الذى ينقسم بضوء القمر، وخط إضاءة لمصباح الفريق، ومبنى الحاكم المحلى، وزنزانة السجن، ودار نشر صحفية

"الشعبى"، ومقهى وحدائق، وأحد شوارع مدريد الذى تتخذ مبانيه الطراز النمساوى، والمقابر.

كيف سيتم تنفيذ كل هذه التغييرات فى الأماكن، كيف سيتم تطبيق تلك المرحلة المسرحية للكاتب فى ظل تقليدية الزمن المعهودة فى العروض التى جرت العادة على أن تتوقف لبيع الأيس كريم، أو لكى يلتفت المشاهدون لمعرفة من الذى دخل الصالة كيف سيتغير الديكور فى عرض واقعى، أو فى عرض على الطريقة الإيطالية بكواليسه وقماشاته المعلقة بسقف المسرح وستائره الفنية، من الناحية التقنية صعب جدًا، إلى جانب التنافر المفترض مع الجو الواقعى أو مع المنظور التصويرى لأجهزة المؤثرات المعدة بالفعل لتقديم عروض الطريقة الإيطالية.

إن المهنة والحوار الذى يدور بين شخصيات تعيش حياة تعيسة فى ظل مجتمع يائس فوضوى وظالم بكل ما تعنيه الكلمة، حسبما يشير الشاعر الكفيف أثناء وداعه للعامل الكتالونى، كل ذلك لا يتناسب إطلاقا مع "صالة مؤقتة بشكل لائق" والتى كان يستخدمها المسرح الواقعى، كما لا يتناسب مع ديكورات سيرليو Serlio بل إن مسرح كهذا يلائمه خشبة عليها ديكورات وإضاءة ذات طابع رمزى مثل تدريج الإضاءة وخفوتها لتبتعد عن المستوى الأول، وستائر قليلة النفاذية بحيث ينفذ منها ضوء خافت وبعيد للقمر، وكوة أو بعض المقاعد الخشبية وموائد وبعض المصابيح، هذه الديكورات كافية لتنفيذ عمل مسرحى متعدد ومتغير الديكور، حيث يمكن تغييره بسرعة، بل يمكن إنجاز هذا العمل حتى أمام

المشاهد . إلى جانب أن الحركة البطيئة للشخصيات، والتوقف المتكرر لماكس ودون لاتينو يدلان على الانتقال من مكان إلى أخر دون مجرد التحرك على الخشبة باتباع الدائرة المشار إليها فى الحجرة الملاصقة للقرميد وعن طريق التغيير الدائم والمستمر فى الفضاءات وبقاء اثنين من الشخصيات المتناقضة بين المثالية والأنانية واللذين يقتسمان الفقر والبؤس، يقدم المؤلف بصياغة حكاية تدور حول ورقة يانصيب رابحة وحول الطمع والموت، فالعمل ليس واقعياً، بالرغم من احتوائه فى بعض الفترات على الاحتماليات، إنه تعبيرى يفترض تغييرات جذرية فى النص والعرض اللذين يعتبران محطة دراميــة للكاتب stationdrama ويفترض رحلة خبيثة تفتت المجتمع إلى لوحات متعددة. إن علاقات النص بأشكال عرضه المختلفة فى عمل من هذه النوعية هى علاقات غاية فى الترابط، وتتجه إلى أتجاهين: يعتمد الحوار على التوجيهات لمواصلة الحكاية، وبناء الشخصيات ووصفهم فى الزمن والحدث الملائمين، هذا هو الاتجاه الأول، أما الثانى فإن النص العرضى يصيغ عرضاً تكون فيه الأحداث محتملة - ليست واقعية - ويصيغ إيقاع إلقاء العبارات، والإشارات، والحركات، والملابس والأضواء، والصخب، والموسيقى. كل هذه العناصر محددة بالنص الدرامى، وجميعها واضحة الوظائف بدءًا من الأنوار الخافتة، إلى الموسيقى، إلى أربطة العنق والغليون، إلى تسريحة الشعر المسترسل، وحتى البلوزة والكوفيه ونعال القنب التى تميز السجين الكتالونى.

وتتضح معالم التعبيرية حسب اعتقادنا فى "لوحة الطمع والشبق والموت" (١٩٢٧) فقد جمع باى الشكلين تحت هذا العنوان الذى يصلح كإطار لدلالات لغوية، جمع خمسة من الأعمال الموزعه لغويًا على هذا النحو المترابط ومدنس المقدسات Ligazon y Sacrilegio تحت عنوان جانبى هو "مسرحية قصيرة للأشباح"، أما وردة من الورقة : "Rosade papel" ورأس المعمدان la cabeza del"Bautista" فيحملان عنواناً جانبياً هو "ميلودراما العرائس" وفى وسطهم تأتى مأساة المسحور "El embrujado" .

تم نشر "وردة من الورق" و"رأس المعمدان" عام ١٩٢٤ تحت عنوان جانبى "قصص أخبار المقابر" ضمن مجموعة "القصة الأسبوعية" ويبدو أن إدماجها داخل اللوحة جاء مصادفة. وربما ـ مع ذلك ـ يكون جاء بسبب اشتراكها فى المجموعة نفسها حسب فكر المؤلف، أو ربما يكون لجأ لهذه الفكرة فيما بعد، والواقع أن كل الأعمال التى تتألف منها اللوحة يوجد بينها عامل مشترك وهو الطمع والشبق والموت التى تمثل الدوافع المستمرة التى تلح على سلوكيات الإنسان فى مجتمع المبادىء المنهارة والقيم البالية. وتتبع تقنية توزيع الحكايات المختلفة طريق "اللوحة": مجموعة لوحات ذاتية ترتبط، أما العنوان الجانبى "مسرحية قصيرة للأشباح" Auto de las siluetas فهو ذو طابع دينى، إذ تعنى كلمة "Auto" أى الطقس الدينى؛ أما "siluetas" أى أشباح فإنها تدل على انسلاخ صفة الإنسانية عن الإنسان، أى أن العبارة فى مجملها تشير إلى المشاركة الطقوسية للأشباح فى العمل الذى يقدمونه. وشخصيات العمل مستوية يستطيع القارىء أن يكتشف من خلال بنائها الفنى علاقتها بالاتجاه الذى بدأه كرايج

Craig ، والذى صاغ شخصية الممثل (كالعروسة الخشبية السوبر) وهى الطريقة نفسها لعرض الشخصيات فى اثنين من الأعمال التى تكوّن اللوحة، إلا أن الشخصيات تشير أيضا وبشكل مباشر إلى الإضاءة كعنصر وظيفى هام فى العرض: فالشبح يستلزم طريقة خافتة فى الإضاءة، وكذلك فى النص الأدبى، إذ إنه يخلق حالة من التوقع والانتظار حول الأبعاد النفسية لتلك الشخصيات التى ستصبح أشباحًا أو صورًا جانبية وليست شخصيات ذات أبعاد "دائرية". ويعتبر هذا العمل دراما تقوم على الشخصيات فى أعلى درجات التعبيرية، حيث تبدو هذه الشخصيات فى صورة أنماط عامة مثل لافنتيرا La Ventera (أى صاحبة الخان)، لا رابوسا La Raposa (أى الثعلبة) لاموثويلا (La Mozuela) أى الفتاة الصغيرة) إلى أفيلادور El Afilador (أى السنان) وبولتو Bulto (أى كومة) عبارة عن لفافة بطانية وبندقية صغيرة ومع ذلك فإن هذه القائمة من الشخصيات تتيح قدرًا ضخمًا من المعلومات والعلامات السيمولوجية: فالشخصيات الأربع الأول التى تم تقديمهم فى المقال المحدد تعتبر معلومات يعرفها المؤلف والقارىء: فهى أنماط بشرية عامة تُعرف بوظائفها مثل (صاحبة الخان، الثعلبة، السنان) أو بعمرها مثل (الفتاة الصغيرة) فالثعلبة ـ كتعبير ـ تدل على بعض الملاحظات " "عجوز" و"وسيط" بين الفتاة وبين شخص نظن أنه عجوز؛ أما صاحبة الخان فتشير إلى مكان على المسرح، أى خان؛ أما الكومة فإنها ظلت دون تحديد أى شىء يدل على عمرها او مهنتها أو علاقاتها الأسرية أو الاجتماعية: إنه شبح يتميز بهيئة بطانية وبندقية.

والدراما قصيرة جدا، فصل واحد فقط حيث يبدأ العرض بعد الإعلان والموضوع يدور حول الطمع والشبق والموت، وبعد تقديم عدد من الشخصيات بطريقة جمالية تعبيرية، وتستمر الأحداث عبر حوارات سريعة تصوغ حكاية تدور حول الغواية والإغراء تنتهى برفض الفتاة ومصرع العجوز الذى حاول إغواءها.

ويتبع العمل خطة بسيطة وشخصيات مستوية، وربما يكون قد لجأ إلى موضوعات مطروقة سلفًا فى الميلودراما، وهو موضوع الضحية البريئة (الفتاة الصغيرة) والقاتل الملعون (الكومة) مع مساعدين (لارابوسا والأم التى لم تظهر بالعمل على أنها الأم وإنما كصاحبة الخان مع أنها تلعب فى الموضوع دور الأم، وتأتى كذلك الصورة الروائية. (غير الوظيفية فى هذه القراءة) للشاب السنان. إن التوقعات التى أدت إلى اكتشاف هذه المعلومات وكذلك العلاقات التى تتناقض مع الإطار اللغوى والاجتماعى الذى تستخدمه للتحليل قد فشلت تماماً فالشخصيات تتوزع حسب خطة أصلية؛ والمعارضة تتركز فى موقف الفتاة (مع السنان كمساعد لها) وتنتهى بفشل الرجل الذى حاول إغواءها وموته. والجديد فى عملية التوزيع الوظيفى هذه جدير بالاعتبار ويجب تناوله بالتحليل من كل جوانبه. فالنص (بالإضافة إلى العرض الذى لا يعدو كونه حرفيا له) يؤكد ثلاث مرات على الخط السياقى نفسه ذى الوظائف الثلاث، والذى يتكرر مع إضفاء بعض التفاصيل.

السياق الأول :

طلب : من رابوسا للفتاة من أجل الكومة.

رفض: الفتاة

فشل: رابوسا طلب مساعدين

السياق الثانى :

طلب: من بنتيرا (مع الإشارة إلى تحطيم التوقعات الخاصة بالعلاقة بين الأم والابنة)

رفض: الفتاة

فشل : الأم تفشل ولا تعترف خطوة نحو الكومة.

السياق الثالث: (مستتر لغويا)

طلب: من الكومة (مستتر)

دفاع: من الفتاة بمساعدة السنان (مستتر).

فشل: موت الكومة (غموض) (مستتر).

وتشير المواضع الثلاثة المذكورة إلى تكرار المحتوى، نفى السياق الثانى يبرز الموضوع على لسان الفاعل (الأم تحل محل لارابوسا)، أما الثالث يتكرر بطريقة

التعبير السيميولوجى: السياقان الأولان يتم التعبير فيهما عبر الكلمات مع علامات أخرى إضافية، أما الثالث فيتم فيه استخدام علامات مسرحية (يصل الكومة ويدخل البيت متخفيًا) وإشارات ضوئية (جلبة أضواء وظلال تبدو خلف زجاج نافذة حجرة نوم الفتاة) وضوضاء (ضرب على الباب، صوت حرير سقاطة الباب، صراخ، يسقط جسد رجل على الأرض) أحداث (يحمل السنان عجلة المسن، يدخل رجل العجلة فى النافذة، الفتاة تطفىء الأنوار، الكومة تقطع المجال وتدخل البيت خفية، تمر الفتاة، ترفع ذراعها، يضعف شعاع ضوء القمر أمام لمعان المقص، يرفعون جسد الرجل والمقص مرشوق فى صدره) وحتى الصمت أيضا (صمت مشحون: أصوات تأتى من الخارج من فأل شؤم، تنبح كلاب القرية ولا ينبس الباقوت ببنت شفة.

ومما لا شك فيه أن باى إنكلان أشرك علامات غير لغوية بالعرض بشكل واسع ودقيق: اثنان من السياقات الثلاثة فى العمل تم التعبير فيهما بالشكل المعتاد، بكلمات وإيماءات جسدية وعلامات لغوية وحركات الممثلين على المسرح وعلامات مسرحية فى فضاء به أشياء وموسيقى وضوضاء وأضواء بالصورة التى يقتضيها الأسلوب التعبيرى؛ السياق الأخير وهو فى ذات الوقت خاتمة للرواية تم التعبير عنه والتدليل عليه بعلامات غير لغوية فقط.

شىء تغير فى المسرح الذى كان من قبل يعتمد فقط على الكلمة مما حول الممثلين إلى مجرد مرددين لما يكتبه المؤلف؛ شىء تغير فى طريقة فهم التواصل

الدرامى لم يعد موضوع الدراما يقدم على الخشبة مغلقا، بل يظل مفتوحًا على كافة الاحتمالات، لم يعد يخضع للقوالب المعروفة؛ قضى على كل التوقعات؛ أصبح لدى المشاهد علامات وإشارات ورموز يدرك بها ما يجرى على الخشبة بيد أن عليه متابعة ذلك بتركيز واهتمام لا ينقطع، وعليه أيضا الاعتماد مع تفسيره الخاص لما يجرى؛ بل يجب أن يتوقع نهاية الحكاية: لم يفصح العمل لافى النص ولا فى العرض عن هوية الميت؛ نعرف فعلاً أن أحدهم مات، والمنطق الروائى يتطلب مصرع "الكومة" الذى قد يمت بصلة للإنسان خلال العرض بل لم يبلغ حد استخدام الكلمة. ولكن يمكن أن يكون السنان هو الذى مات، ذلك لأن "الدمية" التى حملتها أربعة أذرع هى لإنسان دون أن يوضح أكثر. إن عرضًا كهذا لابد أن يُبقى المشاهدين فى حالة صمت، فليس هناك ثرثرة ولا نساء تستغل وقت العرض فى حياكة الملابس الشتوية، ليس هناك من يراقب الأخرين فى الصالة، بل عليهم الانتباه والتحديق نحو خشبة المسرح حيث كل شىء يتحول إلى علامة.

لقد اعتبر الكثير من النقاد أن "المترابط" عمل تعبيرى؛ إذا أسميناها واعتبرناها كذلك فلن نكتشف فيها شىء إلا أننا نريد تحديد مدى تعبيريتها لنقضى على بعض الأفكار والأقوال التى تعمم دون دراسة.

فيرى إى جونثالث لوبث E-Gonzalez López (الفن الدرامى لباى إنكلان، نيويورك، الأمريكتين، عام ١٩٦٧م)، أن هذا العمل وغيره من مكونات اللوحة

"يتناوله الإنسان من الخارج: الملامح والسلوك والظلال والأشباح بينما يهمل الداخل، أى لا يلتفت للتحليل النفسى (..."لقد اتبع باى إنكلان احد أشكال الفن الدرامى التعبيرى الذى يبحث فى القضايا الأساسية للفرد؛ ومن هنا جاء اهتمامه بما هو شاذ وغريب وساخر، وهى الأمور التى تبرز الملامح الأساسية للشخصية".

بالفعل، لأن قراءة النص الأدبى لـ "المترابط" تبرز بعض الشخصيات وبعض المواقف التى ابتكرها الكاتب مستخدما الجماليات التعبيرية: فيبرز بعض ملامح ذات دلالة قوية عن طريق التركيز على علامة أو اثنتين أكثر تطرفا وحدة فى الشخصية أو فى مجموعة شخصيات، وفى ذات الوقت تستخدم للإشارة إلى صورته الجانبية أو إلى حركته، بمعنى أنه ينتقى إحدى الملامح التى تتيح إمكانية التعرف عليه بمجرد النظر : مثل لارابوسا "La Roposa" - عكاز ومعطف - تتحرك ببطء مع إحداث صوت للعكاز؛ لا بنتيرا تحمل علامة خاصة بها لإعلان السيطرة - المقشة - وترفع ذراعيها على صدرها معكوسين؛ الكومة يمشى متخفيًا ويتم التعرف عليه بصريا بالبطانية والبندقية الصغيرة؛ الفتاة تحتل المرتبة رقم صفر فيما يتعلق بهذه العلامات: لا تمشى عرجاء ولا ترفع ذراعيها معكوسة على صدرها ولا تمشى متخفية ولا تحمل عجلة السنان ولا بطانية ولا مقشة ولا معطف ولا بندقية وتشير مجموعة الشخصيات إلى فراغ يخص كل واحد منهم كوحدات فى المجموعة البنائية ويتحدد كل واحد منهم بما هو عليه وبما ليس عليه.

هذا الشكل الذى اعتاد الاتجاه التعبيرى استخدامه يُترجم فى النص عن طريق تحديد للهويات بطريقة كنائية باستخدام الملامح التى تدل على كل شخصية: "ظل - عكاز ومعطف -" هى مجموعة العناصر اللغوية التى تكوِّن وحدة واحدة والتى تدل - طالما لم تتغير - على شخصية "لا رابوسا"؛ "الأم تضع ذراعيها معكوسين على صدرها" "يبدو خيال سيدة الخان كظل أسود فى فراغ الباب المضاء من الداخل ممسكة بالمقشة"، كل هذه عبارات تدل على أم الفتاة.

ومن وراء الكلمات وبالتزامن معها هناك كم ضخم من العلامات التى تدل على طريقة حياة الشخصية وتفكيرها ومشاعرها؛ تلك العلامات تم وضعها فى علاقة فعالة مع الشكل الذى يتم تقديمها به، والتى تحس القارىء على تشكيل وصياغة الصورة الخارجية للشخصية - حسبما أكد جونثالث لوبث - ولكنها فى الوقت نفسه تجعله يغوص فى أعماقها ويفهم نفسيتها.

إن هذا التأكيد الذى أقدمه يتعارض مع التحليلات التى اعتاد عليها النقاد للمسرح التعبيرى. حقيقة إن الأسلوب التعبيرى يبرز القليل من الملامح التى يشدد عليها بفصلها عن الملامح الأخرى ويعرضها على أنها أساسية وكافية لتحديد كل ملامح الشخصية عن طريق وضع رسم كاريكاتورى لها. ولكن الأثر الناتج عن ذلك ليس بهذه البساطة: فالتعبيرية باستخدامها هذه الوسيلة - التى

تقتصر عليها طواعية - تستطيع بلوغ غايات من التعمق لا تقل عن الواقعية، فاستخدام الخيال فى الأعمال الواقعية يؤدى إلى تراكم البيانات والمعلومات والأوصاف التى يفسرها علماء النفس بأنها تنتقل إلى أعماق الصورة أما التعبيرية فهى لا تلجأ لهذه الوسائل، ويمكن التحقق من ذلك لدى قراءة النص أو خلال عرضه وإنما تستعمل طرقاً أخرى أكثر بساطة، وحسب اعتقادنا، أكثر فعالية وأشد دلالة فعلى سبيل المثال، وحسبما أشرنا سالفا، إن الفتاة لم يعطها الكاتب أى علامة تدل على ملامحها، ولكن طبيعتها وعدم تكلفها يحدد ملامحها الجسمانية ومن خلال كلماتها نستشف طريقة حياتها وفكرها: فهى صارمة فى مواجهة "لا رابوسا"، كما أنها عنيدة وقوية الإرادة وتستطيع الدفاع عن نفسها فتهدد باستخدام المقص الذى تطلب سنه فيما بعد، بالإضافة إلى أنها ذكية وتعرف كيف تفسر وتبرهن، كما أنها جيدة استراتيجيا إذ بحثت عن المساعدة لمواجهة تهديدات العجوزين (الأم ولا رابوسا)... إلخ، ويشرح لنا الكاتب عبر استخدام العلامات الكلامية أنها تمتلك هذه الصفات فى أقصى درجاتها، ذلك لأنها فى المواقف الثلاثة التى تعرضت فيها للإغراء كان لها موقف ثابت لم يتغير. وهذا يعنى أن التعبيرية لا تصف شخصياتها بخطوط مباشرة، فلم نجده يقول فى النص مثلاً "الفتاة رصينة" وإنما يتضح ذلك من خلال الانعكاسات الضوئية، أو من خلال إطار الإشارات الاجتماعية الواضحة بالنص: ينظر القارىء للفتاة نظرة إعجاب من خلال الصورة التى يقدمها النص ودفاعها عن

نفسها وحتى موت الكومة لأن ذلك يشير إلى بعض قيم العدالة والحق التى ليس لها علاقة بالنص وإنما هى قيم موجودة داخل النفس البشرية.

إن الكثافة الإعلامية بكل مستوياتها والجسمانية والنفسية والأخلاقية والاجتماعية... إلخ) فى عمل قصير جدًا والمختصر جدا فى بنائه الكلامى، استطاع المؤلف بلوغها عبر علامات شفهية تتفاعل بشكل مستمر فى النص والعرض مع علامات غير شفهية، والعلامات الشفهية قليلة ومختصرة ولكن العلامات غير الشفهية تشاركها منذ بدايتها ويتزايد دورها كلما تقدمت الأحداث. وهنا نبرز النظام الضوئى على أساس أنه من أكثر العلامات تميزًا فى النص، ونرى التضاد بين الظلال والمناطق المضاءة، الضوء والظلال بشكل عام يحتل فى "المترابط" أهمية سيميولوجية ووظيفية.

وقد بلغ العمل غاية تحقيق المؤثرات الجمالية عندما قدم الممثلين فى ظل الألعاب الضوئية التى حولتهم إلى أكوام وصور جانبية وظلال. إن هذه الطريقة الفريدة فى تقديم الشخصيات تؤدى إلى المعانى نفسها التى يمكن إيجادها فى الأعمال ذات الوصف الحماسى، والوصف المتكرر بتعبيرات لغوية نحوية أو بأستخدام معان مطروقة. كل ما هو موجود فى التوجيهات التى يؤكد فيها على لعبة الأضواء والظلال، وأشباه الظلال، والفراغات المضاءة عكسيًا، نور القمر كل ذلك يؤكد على غايته الجمالية فى رسم الشخصيات بطريقة خاصة:

"على البـــاب المضـــاء تتكون صـــورة جـــانبـــيـــة لظل فـــتـــاة".

"من خلال الشعاع الذى يحدثه القرميد نرى ظلاً وعكازاً وعباءة.."

"يـــتـــكـــون ظـــل لـــشـــــــــــــــــــاب ســـنـــان..."

"وسط فـضـاء البـاب المضـاء تبـرز(...) العـمـة صـاحـبـة الخـان".

"يخرج من العريش إلى منطقة ضوء القمر (...) اثنان من الظلال".

"ضـــوضـــاء من الظلال .. (أى ضـــوضـــاء كـــثـــيـــرة مـــتـــداخلة"

هذه بعض العبارات التى تشير إلى الضوء والظلال وصور الأشخاص الجانبية التى ترسم بتركيز بؤرى أمامى أو خلفى أو من الأعلى أو بين النور والظل.

وتبـرز القـيم الوظيـفـيـة للإضـاءة مـباشـرة عند تكوين الفـراغـات المسـرحـيـة وعندما تكون ذات علاقة بالحدث والزمن. ويلعب الضوء دور الستار الفاصل بين الصـالة والخـشـبـة إذا بدأ الحدث الأول بنور القـمـر؛ كمـا يقوم الضـوء بتقـسـيم الخشبة إلى فراغين مسرحيين "جزء داخلى، وجزء خارجى، مع ممر مؤد لفراغ الباب ويتحدد بمواجهة الخان؛ كما أمكن للضوء أيضا أن يوزع خشبة المسرح بين مجـالين وذلك عندما تخرج صاحبة الخـان لتقف ابنتهـا ثم تتجـه نحو البـاب المضاء، وهى تعكس ذراعيها على صدرها، لتتوجه بالكلام للسنان الذى خرج من المنطقة المضاءة واختبأ فى ظلال العريش بحيث إنها لا تراه مع أنها تعلم بوجوده فتواصل حديثها: "أعلم أنك تسمعنى أيها الأسود المتشرد! لقد فقدتك، حسنا اهرب" وبالفعل فالمشاهد يلاحظ ان السنان مختبىء، صامت ولكنه لم يهرب.

ويتمتع الضوء أيضا فى هذا العمل بقيم سيميولوجية مباشرة، وينظم عملية قراءة منتقاه لما يحدث على الخشبة: تشير توجيهات الكاتب إلى الأماكن التى يجب أن تتواجد فيها الشخصيات: عبر شعاع الضوء الناتج عن القرميد تدخل العجوز لا رابوسا؛ فى فراغ الباب المضاء توجد الفتاة ثم صاحبة الخان؛ تتحرك لا رابوسا وتطلب من الصبية أن تفعل الشىء نفسه للانتقال نحو ضوء القمر لتريها لمعان العقد... باختصار نجد أن الشخصيات تتواجد دائماً فى المستوى الأول للضوء كلما تطلب الحدث ذلك.

وأخيراً نشير إلى بعض القيم الرمزية للضوء: دلالاته الإضافية لـ "الموت" فى ضوء القمر، و"الغموض" فى الظلال : "تزاحم الظلال"، والمعانى الإضافية والدلالات تكتسب المزيد من الغموض عند تلاقيها مع العلامات المباشرة الأخرى:"يظلم ضوء القمر ببطء وسط حالة من الحزن الشارد" أو مع العلامات غير المباشره:"صمت مشحون"، "تنبح كلاب القرية".

إن المسرح التعبيرى لباى إنكلان يبرز نفسه عن طريق استخدام مصادر جديدة لا تضع حدودا للأعماق النفسية للشخصيات، ولا لتعقيدات وتشابك الأحداث، ولا للمعلومات الدلالية للعمل إجمالاً.

أما الشخصيات فهى ليست أقل تكثيفًا وعمقًا من مثيلتها فى الأعمال التى يتم صياغتها اعتمادًا على مبادىء جمالية اخرى. الفارق يأتى مع تغير الأسلوب حسب العصر والمدرسة التى يتبعها وكذلك حسب الكاتب.

إن الشكوى الميتافيزيقية التى عبر عنها الكاتب كيبيدو Quevedo خلال قرن من الزمان شهد الهموم والقلق اللاهونى والتمرد ضد الباروك الذى يقود إلى الرفض وإلى الموت: "سيكونوا رماداً، وإنما سيكون لهم معنى/ سيصبحون غباراً، وإنما غبار محبوب"، لقد تحولت هذه الشكوى إلى شكوى اجتماعية تتوافق مع أيديولوجية العدالة واسترداد الحقوق: تطالب الشخصيات بفضاء لأنها كائنات وأجساد موجودة، تبدو إذا سقط عليها الضوء؛ إنهم يظهرون كصور جانبية ظلال أو أكوام، ولكنها ذات شهية إنسانية (الطمع والشبق) ورغبة فى فرض السيطرة على الأخرين، وحق فى الدفاع عن نفسها؛ إنها مخلوقات خلقت لتموت مثل الجميع ولكنها مخلوقات تفكر وتشعر وتقاوم وتتمرد.

لوحة الطمع والشبق والموت، تحليل سيميولوجي

تتكون اللوحة من خمس قطع صغيرة تم ترتيبها فى شكل دائرى، إذ إن الأولى "المترابط" تنتمى إلى الأخيرة "مدنس المقدسات" وكلاهما "مسرحية دينية للأشباح"؛ الثانية وهى "وردة من الورق" والرابعة "رأس المعمدان" فهما عبارة عن "ميلودراما للعرائس"؛ والخامسة مركزية وهى "المسحور" تحمل عنوانا جانبيًا هو "تراجيديا فى أرض سالنسى" (Tragedia en tierras de Salnes).

إذن فهم عبارة عن مسرحيتين دينيتين وعملين ميلودراما، وتراجيديا واحدة أما الدينيتين فيعتبران سخرية من اثنين من الطقوس الكنسية المتبعة فى الزواج والاعتراف. والميلودراما تصور حالات الشبق نحو الموتى، أما التراجيديا فهى دراما ريفية ذات أصداء للمسرح الكلاسيكى.

وبعيداً عن مسألة التلاقى التى يمكن إيجادها بين المسرحيات الدينية أو بين الميلودراما فإن الأعمال الخمسة مهيأة لتكون مشاهد فى لوحة، حسبما يشير العنوان، هى لوحة يتركز موضوعها فى الطمع والشبق والموت. كل الأعمال الخمسة تعرض لمواقف وسلوكيات تدل على انتشار الخرافات والجهل أكثر ما تعرض ثقافة، تلك السلوكيات تعتبر نتاج لعادات مجتمع بدائى، فقير، بائس، منحط ويتحكم فى أفراد هذا المجتمع رغبات الطمع والشبق، وإذا اجتمعت تلك الرغبات أو تبادلت أدوارها داخل النفس البشرية فإنها تقود إلى الموت؛ أحيانا موت المذنب (فى المسرحيات الدينية)، وأحيانا موت البرىء (فى التراجيديا)

ومرات أخرى بموت شخصية دون تحديد هويتها أو دورها فى الجريمة سواء كانت متهمة أم بريئة (فى الميلودراما)، وتنتهى الأعمال كلها نهاية مؤلمة ومدمرة لجميع الشخصيات، ولا ينال أى منها مبتغاه، فلم يشهد أى عمل نجاح الشخصيات فى بلوغ أهدافها التى يحركها الطمع او الشبق بل على العكس بأن طريقهم يؤدى إما إلى الموت أو لارتكاب الجريمة.

والأن سنقوم بتحليل المسرحيات الدينية والميلودراما لأن كلاً من النوعين يقدم خصائص موجودة فى عملين لكل نوع، وبالتالى ستكون لدينا إمكانية إثبات صحة أو زيف نظريات ذات طابع سيميولوجى، وما إذا كان يجب أن نضيف إلى الدلائل السيميولوجية. (معانى العلامات اللغوية) وإلى الأنظمة السيمولوجية الأدبية (مجموع الوظائف أو مجموع الشخصيات)، دلائل أخرى قد تتبع من نموذج "المسرحية الدينية" أو "الميلودراما".

وتلاحظ من أول وهلة أن هناك تلاق فى العناوين، فالمسرحيتان الدينيتان يحملان اسما واحدًا فقط: "المترابط" و "مدنس المقدسات" ويدل فى كليهما على أحد الطقوس الدينية، من العمل الأول لا يدل على الزواج القانونى وإنما على شكل من أشكال الترابط بين زوجين (ترابط دم)؛ أما فى الثانى فيدل على السخرية والاستهانة التى تمارسها عصابة الإجرام إزاء طقوس الإعتراف. أما عناوين الميلودراما فإنها تكرر النهج النحوى نفسه : وردة من الورق ورأس المعمدان، ومن ناحية المعانى اللغوية يدلان على الواقع المركزى فى كليهما وهو أن

الزينة الموضوعة على جسد المتوفاة تثير مشاعر خوليبى Julepe وحكاية سالومى Salome التى تكررها بيبونا pepona.

والتلاقى فى العناوين لا يعدو كونه تفاصيل صغيرة، ولكنها تضاف إلى العنوان الجانبى المشترك بل ربما أيضا إلى غيرها من الملامح التى سنحاول إبرازها من خلال التحليل.

إزاء الملامح المشتركة والمواقف المتوازية فى الأعمال، هناك صفات نوعية مميزة فى كل واحد منها، لا نقصد الشخصيات والمواقف والأحداث التى - بطبيعة الحال - لابد أن تكون مختلفة وإنما نقصد العناصر والعلاقات النحوية القصصية أو طرق التدليل وإظهار المعانى وكذلك العلاقات العملية.

والأعمال الأربعة التى سنتناولها بالتحليل تشكل شخصياتها التسلسل التالى:

أولا: مسرحيات دينية للأشباح*:

أ - المترابط: الفتاة (السنان) / الكومة (بنتيرا، رابوسا).

ب- مدنس المقدسات: الأصم (الأب باريتاس)/ القائد (مجموعة المجرمين).

ويقوم التعارض بين الفتاة والكومة اللذين يتخذ كل منهما معاونين، الطرف الأول يعتمد على مساعدة السنان، والثانى يلجأ إلى العجوزين؛ كما يقوم بين الأصم (فى علاقة مع الأب باريتاس فى مشهد السخرية من الاعتراف الكنسى) وبين القائد الذى يمثل مجموعة المجرمين كلها.

ثانيا: ميلودراما العرائس:

أ- وردة من الورق: خــــوليـــــبى، فلوريانا، أطفـــــال، جـــيــــــران.

ب- رأس المعــمــــدان: دون إيجى، لابيـــبـــونا، ال خندالو، الصـــبـــيــــة.

لا نجد تعارضا بين الشخصيات يشبه ما أشرنا إليه فى الحالة السابقة، لأنها تمارس أدوارها فى الميلودراما حسب الظروف اللحظية: فهى لا تحدد أفكاراً ولا مبادىء وليس لها ميزة محددة، إنها عرائس تبدو وكأنها مخلوقات آدمية يحركها الطمع أحيانا والشبق أحيانا أخرى بينما نجد الشخصيات بالمسرحيات الدينية إما يحركها الطمع وحده أو الشبق وحده على طول العمل.

والأربعة يتبعون أخلاقيات لا معقولة فنجد المسرحيات الدينية تتطور أحداثها على أساس الوصول إلى نهاية يتم تقديمها على أنها نهاية حسنة (بلوغ وضع جيد فى هذا العالم أو فى العالم الأخر: "بنتيرا" تريد تحسين الأوضاع المادية لابنتها؛ والأصم يريد إصلاح أحواله ويحوز المغفرة قبل الانتقال للعالم الأخر. أما الميلودراما فإن أشخاصها عرائس لا تقترح شيئا وسلوكياتها هى ردود أفعال لحظية "خوليبى" إزاء كومة النقود وبعد ذلك إزاء جمال جسد المرأة المتوفاة، و"بيبونا" إزاء أموال عشيقها ثم بحب "خاندالو" .

إن دراما هذه الشخصيات لا تكمن فى أنه قد حدث لها شئ محدد عايشته خلال أحداث العمل، وإنما يكمن فى كنهها كشخصيات، أى فى الحياة الخاصة

التى يحيونها وفى المستوى الثقافى الذى بلغته. فالدراما لا تكمن فى أن الفتاة قتلت الرجل الراغب فيها، والذى لم تتحدد ملامحه فى العمل، وبالتالى لم يحرك مشاعر المشاهد؛ كما لا تكمن حتى فى الغرام الـ Post Mortem لـ "خوليبى" تجاه زوجته أو حب "بيبونا" و"خاندالو"، ويمكن للمأساة أن تبلغ مستويات أكثر عمقًا: وهى تواجد شخصيات على هيئة أكوام أو أشباح أو عرائس أو خيالات. إنها دراما الإنسانية فى مجملها؛ الإنسانية كما هى؛ أن نجد أناسا لديهم القدرة على التخطيط لبيع ابنه من بناتها مقابل كأس من الخمر وبعض الفطائر، أو أناس يقتلون لمجرد تفادى الاستماع إلى حكاية تحوى جرائم قد تثير مشاعرهم، إنها الدراما الإنسانية التى تجعل المشاهد يتأمل طبيعته نفسها وربما يشعر بإحساس "الخجل الإنثروبولوجى" الذى يقول بأى إنكلان أنه شعر به فى بعض الأحيان. فلو أن الكاتب قد اقتراح أن يضع أمام أعين الناس الأسوياء الذين يعيشون حياة بعيدة كل البعد عن الفقر والبؤس المادى والمعنوى، وجعلهم يطلقون على حياة أفراد فاسدين منحطين تحركهم مشاعر كالطمع والشبق دون مجرد الإحساس بأنهم يرتكبون خطايا، فإن الكاتب بذلك يكون قد حقق أهدافه فتلك الشخصيات الشاذة تتمتع بمظهر البنى آدم والسلوكيات يمكن إيجازها فى أنها سلوكيات اجتماعية، الكل يؤدى دوره باتباع تصرفات طقوسية، ولكنها تصرفات منحطة تتبع أساسًا من أوضاع شخصية. فصاحبة الخان تتبع نموذج الأم الطيبة المهتمة بمستقبل ابنتها وبتعوديها على السلوكيات الحسنة؛ خوليبى

أيضا يتبع نموذج الزوج العاشق والأرمل الذى يسكب الدمع على زوجته، ويحرص على كل تفاصيل عملية دفن "فلوريانا"؛ عصابة المجرمين الذين يحرصون على واجبات الزمالة يتبعون أيضا نظامًا اجتماعيًا سائدًا عندما يمنحون من حكموا عليه بالإعدام فرصة الغفران فيجهزون له جلسة "اعتراف"؛ لا "بيبونا"، نموذج للعاشقة، إنها مستعدة للتضحية بكل شىء دون أن تطلب أى مقابل، ولكن لابد أن تلاحظ كيف أنها تكرر على دون "إيجى" أنها عندما وضعت له الصندوق فى الشارع فإن كل شىء قد انحل فى اللحظة التى ضجر منها. أما التشويه والانحطاط فإنه يأتى لاحقًا عند تنفيذ محتوى ومضمون الأحداث أو عند التأمل فى الظروف. فالمعاملات الاجتماعية تنص على أن الإنسان عليه أن يقدر معنى الهوية، ولكن علينا أن نفكر فى نوع الهدية التى حملتها لا "رابوسا" للفتاة. كل أعمال باى إنكلان تشهد هذا التشوه فى النموذج السلوكى كمصدر من المصادر الأدبية التى اعتمد عليها لإبراز الفروق الاجتماعية والأخلاقية فى المجتمع،ويلحق هذا التشويه رسالة أدبية لا تدل على واقع بعينه. وهذا لا يعنى أن هذه السلوكيات والأنماط البشرية لم تكن موجودة فى الواقع الاجتماعى بأسبانيا خلال العصر الذى عاش فيه باى إنكلان، بل إنه يجب الاعتراف بأن الحاجة الدائمة على إدماج شخصيات من هذا النوع فى أعماله يدل على رغبته فى تأكيد وجودها. لقد كان بإمكان الكاتب استخدام شخصيات مختلفة ومتنوعة من ناحية "النظرة للعالم" الأخلاقى والاجتماعى أو الأسرى، ولكنه أصر بشكل دائم على الإتيان بنماذج من المستوى نفسه بالشكل الذى نفسره على أنها تؤدى وظيفة

الرسالة التى يهدف إلى توصيلها، ويريد أن يقول إن هذه الشخصيات المنحطة وهذه الأوضاع والمواقف غير المقبولة وهذه السلوكيات اللا أخلاقية موجودة، وإن جانبًا من الإنسانية يتصف بهذه الصفات إما لافتقادها للحد الأدنى من وسائل المعيشة أو لعدم حصولها على الحد الأدنى من الثقافة أو لافتقادها للحد الأدنى من التأهيل.

تلك الملامح تعد عاملاً مشتركًا فى الأعمال الأربعة التى نقوم بتحليلها، وتشكل لوحة حقيقية لسلوكيات الطمع والشبق، والتى تؤدى إلى الموت فى نهاية كل حكاية من حكايات الأعمال الأربعة، ويتم تقديمها بشكل متواز فى المسرحيات الدينية وفى الميلودراما.

إن العنوان الجانبى الذى وضعه الكاتب لـ "المترابط" و"مدنس المقدسات" وهو "مسرحيات دينية" له مبررات واضحة جدًا. إن معجم الأكاديمية الملكية الأسبانية " DRAE" يعرف كلمة "Auto" (أى المسرحية الدينية) بأنه "موقف درامى ذو أبعاد قصيرة يشترك فيه بشكل عام شخصيات إنجيلية أو رمزية" ويخلو كل من العملين من أية شخصيات إنجيلية أو رمزية، وإنما فيهما علاقة سخرية بطقوس كنسية: الزواج القانونى الذى جرت السخرية منه فى "المترابط"، والاعتراف الذى اتخذته عصابة المجرمين مادة للهزل، بينما يعتبره "السوردو" اعترافًا حقيقيًا. إذا فكل من العملية يعتبر دراما ذات أبعاد قصيرة.

ويخلوان من الشخصيات المحددة بالأسماء، وإنما هى شخصيات يتم التعرف عليها من خلال ملاحظات عن السمات والسلوك فى "المترابط" يتم تسميتهم عن طريق تحديد علاقاتهم الاجتماعية (الأم/ الابنة) أو مهنتهم (صاحبة الخان/ السنان) أو بالمرحلة العمرية (عجوز/ فتاة) أو ظيفتهم فى العمل (رابوسا) أو بمجرد الشكل الذى يظهرون به على الخشبة (الكومة) اما فى "مدنس المقدسات" فجميع الشخصيات ألقاب، والوحيد الذى نعرف عنه تفاصيل أكثر هو "السوردو" فاسمه فراسكيتو مانشويلا Frasquito Manchuela ، أما الباقون فنعرفهم بألقاب تحدد وظيفته فى العمل (الأب باريتاس - الراهب المزيف)، او لا تعطى أية معلومات مثل باكا رابيوسا، كارفنشو، باتاس لارجاس،القائد مع أنها ذات علاقة بمهنتهم إذ إنها تعبر بوضوح عن "أسماء مركبة" لمجموعة مجرمين.

ويعرف معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية كلمة شبح أو خيال "silueta" بأنه الرسم الناتج عن الخط الذى يحدد ظل شىء، وبالفعل فإنه سواء الشخصيات أو الأشياء الموجودة فى كل من المسرحيتين الدينيتين تبدوان دائماً كظلال أو أكوام أو خطوط جانبية حسبما تشير توجيهات المؤلف. ونلاحظ أن التأكيد على هذه الأشكال يتميز بالإصرار الشديد فى "المترابط"، ولا يخلو "مدنس المقدسات من هذه الأشكال فالشخصيات تبدو وكأنها نقيض للتمثال أو نقيض للشخصيات يتم التعرف عليها من خلال ظلالها أو من خلال الفراغ الذى تتركه وهم فى الوقت نفسه فراغ، إن فقدان هذه الشخصيات للحد الأدنى من الممتلكات ونقص تأهيلهم الاجتماعى، وعجزهم عن وضع معايير للأمور كل ذلك يعرضهم فى صورة أقرب إلى الإنسان الذى تنقصه أشياء أكثر من كونه إنساناً ذا سمة او

وصفاً معيناً. ومن المحتمل أن يكون الكاتب قد أصر على تقديم الشخصيات على شكل ظلال فى "الترابط" لأنها قد تندمج فى المجتمع وإن كانت حتى فى أسفل طبقاته ولكن مع أى حال فهم داخل المجتمع، بينما نجد شخصيات "مدنس المقدسات" وهم المجرمون، فهم بالفعل على هامش المجتمع، يعيشون فى حالة هروب مستمر وكأنهم ظلال، لأنهم بالفعل كذلك.

ونلاحظ أن كلمة "ظل" التى تشير للشخصيات تتكرر للدلالة على المساعدين: العجوز رابوسا، والأم والسنان.

العجوز: "ظل، عكاز ومعطف".

"الظل رابوسا".

الاثنين : "مالكة المكان والعمة الماكرة ظلان يترنحان قليلا"

السنان: "ظل لشاب سنان".

وحتى عندما يقدم كليًا فيعرضه بهذه الطريقة : ظل مذعور لكلب أبيض (لاحظ أن الفتى السنان عاد بعد أن تعرض لعضة كلب أبيض، وتكتشف الفتاة ذلك عن طريق علامات موجودة على كتفه، وتستغل هى ذلك لتمثل عليه دور الساحرة: يمكن أن نضع فى الحسبان الدور الذى يلعبه الكلب وبصفة خاصة إذا أضفنا أنه عند نهاية الرواية، وفى لحظة ارتكاب الجريمة عاد الكاتب ليشير فى توجيهاته: ينبح كلب أبيض كبير.

الراغب فى الفتاة، الفتى يقدم دائما بلفظ "الكومة"

"كومة من بطانية وبندقية صغيرة".

"الكومة".

وهكذا تستمر لغة التوجيهات إذ يتم تقديم النص من مناظير متعددة حسب الشخصيات: فالفتاة تتعامل معه باستهزاء مستخدمة أداة الإشارة للمخاطب، "هذا الرجل" "هذا المقامر، هذا المغازل؛ لا "رابوسا" تطلق عليه "رجل" "رجل يرتدى ملابس مهندمة"؛ أما الأم فتشير إلى كون وجوده: "رجل لا تهمه الفضة".

أما الفتاة والسنان باعتبارهما يؤديان معا، أى كأنهما ممثل واحد، فإنهما يظهران كمعارض للرجل ويستخدمان مسميات متشابهة.

"يزيلان كومته" "أكوام السنان والفتاة" أما السنان وحده بهذه الطريقة" "كومة الفتى السنان". ويلعب الضوء والفراغ والظلال والبروفيل والخطوط دورًا متكررًا فى الإشارة للفتاة:

الفتاة: على فراغ الباب المضاء.

الفتاة : تختفى من فراغ الباب المضاء.

على الباب المضاء ترتسم صورة جانبية لظل فتاة.

تزول صـــــورة الفـــــتـــــاة فى ظلام الليل الدامس.

أما فى "مدنس المقدسات" تتحرك الأشباح كظلال أيضا أو على شكل أكوام:

يراقب أحد الظلال.

كومة رجل.

يشدد على كومته.

ومثلها مثل "المترابط" منظور أحداثها فى المساء: ضوء القمر، إنعكاس الماء فى المزود أو فى البركة، ظلال، ضوضاء وأصداء مما يعطى شخصيات المسرحيات الدينية بروفيل بهلوانى جانبى لصور نمطية (أى لا يعطى أشكالاً لشخصيات أو أفراد محددة) تتحرك على حبل البهلوان على طبيعتها.

ويحرك الشبق شخصيات "المترابط" بدرجات متفاوتة (الكومة، الصبية، السنان) سواء كان ذلك تلقائيا أو كرد فعل؛ كما يحركها الطمع (رابوسا، صاحبة الخان) ولا يجتمع هذان الدافعان أبدًا فى شخصية واحدة، مما يجعل هذا العمل من أكثرها تخطيطاً وإجمالاً، إذ تتخذ المعارضات دائماً الشكل الثنائى، كما أن السلوكيات لا تعنى بأى شكل من الأشكال تحولاً أو تعبيرًا فى طبيعة الشخصية طوال أحداث العمل. فبمجرد التعرف على الشخصيات والمحاور الدلالية التى يوضحها العنوان، يستطيع القارىء استكشاف تركيب الكلام بالعمل دون أن يكون بالنص هامش لأى إمكانيات أخرى: الفتاة ـ بالضرورة ـ تستقطب علاقات الشبق

لأنها الصبية الوحيدة (الفتاة -الكومة/ الفتاة - السنان)؛ والعجوزان ـ بالضرورة ـ تتركز فيهما حركات الطمع؛ والسنان يظهر فى البداية طرفاً محايدًا، إذ إن رسم مهنته لا يساعد على إمكانية وضعه فى هذه الدائرة أو غيرها، ومع ذلك فبما أنه يُقدم باعتباره صبيًا فيمكن وضعه فى مجال الشبق. أما "الكومة" فهى الشخصية الأكثر إثارة للجدل لأننا لا نعرف عنها شيئاً" لا مهنتها ولا عمرها، ولأنه ثرى فإنه يضع القواعد لتوظيف العجوزين "كمساعدين" لإعانته على الوصول لمبتغاه، وهما فى الوقت ذاته يرفضان السنان، ولم يتضح العمر فى أى لحظة من لحظات العمل، ولكن هناك احتمال أكيد يجعلنا نظن أنه عجوز، لأنه لو كان شاباً ما كان قد احتاج إلى مبعوث للفتاة أو أن يقدم الرشاوى. وعلى أية حالة فإن المرحلة العمرية ليست لها أى دلالة خاصة لأن الشاب ونقيضه كالكسيتو Calixto احتاج إلى وساطة القوادة Celstina ولو أن الأوضاع الأسرية والاجتماعية تختلف اختلافاً جذريا فى كلتا الحالتين فالأمر كان صعبًا على كالكسيتو ـ أو على الأقل هذا ما أوضحه العمل ـ الاقتراب من مليبيا Melibea لاستمالتها بينما "الكومة" لم تكن أمامه أية موانع تحول بينه وبين الصبية سواء كانت إجتماعية أو أخلاقية أو أسرية، ولهذا السبب نعتقد أن العمر مسألة شخصية.

بالتالى فإن "الترابط" يقدم سلسلة من الشخصيات ذات طابع نمطى تؤدى سلوكيات نمطية: من الطبيعى أن يدور الموضوع الدرامى لعمل ما على طرح قضية رغبة عجوز طاعن فى السن فى صبية، ومن الطبيعى أن يكون هذا العجوز فاقد الثقة فى إمكانياته لأنه لم يعد مثل دون خوان فيلجأ إلى سيدة

عجوز تساعده فى هذه المهمة، ومن الطبعى أيضا أن ترفض الفتاة وتسعى لحب شاب مثلها؛ طبعى أن يتخذ السنان الذى يهوى الفتاة قراره بسرعة دون النظر لأية اعتبارات؛ وأخير من الطبعى أن تؤدى العجوز "رابوسا" دور القوادة للعديد من الأسباب التى شرحتها جيدًا من قبل ثلستينا la Celstina أما ما لا يبدو طبيعيًا هو سلوك الأم التى تلعب دور المساعد "لرابوسا" والكومة، وربما يؤدى هذا السلوك إلى تحويل العمل من قائمة "المسرحيات الدينية" إلى " اللامعقول"، وسواء أكان الكومة أم العجوزين فهما نموذجان لسلوكيات سلبية فى أى إطار أخلاقى بل حتى فى إطار الأعمال المسرحية أو الأدبية بشكل عام، فهى شخصيات منفرة؛ فالفتاة ترتكب الجريمة كرد فعل لموقف أمها التى تريد إجبارها على الخنوع لإرادتها. ويعتبر رد فعلها هذا منطقيًا حسب التركيب الكلامى للعمل، كما يبدو منطقيًا ضمن هذا الخط أن يكون الكومة هو الضحية الأخيرة لأنه وعلى الرغم من أننا لم نره ولم نسمعه طوال العرض فإن الحركة الدرامية للعمل بدأت منه.

ولا توجد أية شخصيات أخرى فى هذا العمل القصير جدا، إذ يقتصر الأمر على الشخصيات التى تؤدى وظائف فقط، لأن الثلاثى المكون من الكومة والعجوز الأم يشكل مؤدياً واحداً وكان يمكن تقديمه فى شخصية واحدة فقط تعرض مختلف العلاقات التى يمكن إقامتها بالنسبة للفتاة، فالموضوع يتوزع على خمس شخصيات الذين ـ حسب وظائفهم فى العمل ـ يمكن اختصارهم إلى اثنين فقط:

الكومة والفتاة، وهما الشخصيتان اللتان يتركز حولهما التعارض الوحيد فى العمل.

لدينا "الكومة" قضية أساسية يلجأ إلى رابوسا لتكون وسيطاً، والتى بدورها توفد الأم للقيام بهذا الدور، ويطلب الثلاثة من الفتاة بعضهم يعرض إغراءات أو توسلات والأم التى تستغل سطوتها وسيطرتها (لن تتجهى إلا حيث تريد أمك). ويؤدى الكومة والعجوزان دور الفاعل فى فعل "الإغراء"، ويتخذون الفتاة مفعولا به ويعد ذلك يتغير الاتجاه عندما تتخذ الفتاة السنان كمعاون له فتكون هى الفاعل فى فعل "الجريمة"، ويكون الكومة هو المفعول به.

ليست هناك تفرعات ولا أشخاص مرافقة ولا حكايات ثانوية؛ كل ما فى العمل له وظيفة تؤدى للنهاية، حتى الحوارات الطويلة أو الأحداث التى تبدو عرضية: السنان والمقص، عرض الشعوذة للعجوزين... كل شىء يلعب دورًا فى التحضير للنهاية لقد درسنا من قبل وظائف هذا العمل فى مقال أخر [1] وسوف نعرضها هنا بشكل مبسط انطلاقا من دوافعهم لكى نتحقق من أن الانتقال من واحدة إلى أخرى له ما يبرره بالشبق أو بالطمع الذى يحرك الفاعلين:

أولا : (أ) العجوز يرغب فى الفتاة (شبق)

١- انظر بوبس نابس Bobes Naves ماريادل كارمن .M - .c "أنظمة الإشارات فى" المترابط. النص الأدبى والنص العرضى" LEA,1,I.CIC مدريد عام ١٩٧٩م (١٤٣-١٦٧).

(ب) العجوز يوفد القوادة (طمع)

(ج) تفشل العجوز فى مهمتها (إغلاق السياق)

وبعد استهلاك هذا الطريق كان يمكن أن تنتهى الحكاية، وبالتالى يبقى هناك خيار واحد وهو عودة الكره مرة أخرى بوسائل مختلفة، ويبدأ سياق آخر يكون المحرك الوحيد فيه هو الطمع:

ثانيا: (أ) القوادة تبحث عن مساعد (طمع).

(ب) الأم تريد السيطرة على الفتاة (طمع).

(ج) تفشل الأم (يغلق السياق)

وتتضح معارضة الأم فى رفض الفتاة وتهديدها المتكرر لرابوسا إذا ما أصرت على فرض ضغوطها بالقوة كى تخضع للراغب فيها: تنام الفتاة والمقص تحت المخدة "ويلقى من يراودها ما يجب أن يلقاه".

وحتى نفهم وظائف مختلف الشخصيات فمن المهم الإشارة إلى أن الحكاية كان يمكن أن تنتهى عند نهاية السياق الأول لو اعتبرت العجوز أن مهمتها قد انتهت أمام إصرار الفتاة على الرفض. وبما أنها فشلت فإما أن تقبل الفشل أو تبحث عن مساعد، الأمر الذي يفتح الباب أمام سياق أخر يمكن أيضا أن يكون نهاية للحكاية فيما لو اعتبرت الأم أن مهمتها انتهت أمام رفض الفتاة". فعلى

الرغم من تكرار الرفض مرتين، والذى جعل موقف الفتاة محددًا تحديدًا جيدا، فإن "الكومة" يصر للمرة الثالثة على تحقيق رغبته فيدخل بمساعدة الأم، فكان موته نهاية لا مفر منها.

كان بالإمكان وضع نهاية أخرى للعجوز كالاستهزاء والسخرية منه مثلاً ، إلا أن إيقاع العمل يستبعد تلك النهاية الكوميدية ، لقد كان عليه أن يظهر خلال العرض مثيرًا للسخرية حتى تكون نهايته أيضاً ساخرة. فعلى الرغم من أن "المترابط" عمل لا معقول فإنه فى الوقت نفسه جاد ، وبناء عليه يجب أن تتوافق النهاية مع نموذج العمل.

ويبدو فى "مدنس المقدسات" أن نغمة المزاح تجعلها أقرب إلى الكوميديا ، وبالتالى فالنهاية المتوقعة للشيخ غير المحترم ساخرة، كان يكفى اكتشاف خداع الأب "باريتاس" إلا أن "السوردو" كان يعتقد فى جدية جلسة "الاعتراف" حتى بلغ به الأمر أن سامعيه كادوا يتأثرون بقصة حياته الفظيعة، وبالتالى جاء الحكم عليه بالاعدام كنهاية للعمل.

والدافع فى السياق للمترابط هو الشبق وحده، الرغبة التى أدت إلى موت لا مفر منه.

ثالثا: (أ) الفتاة تبحث عن مساعد (شبق).

(ب) الفتاة تقيم ارتباط مع السنان (شبق).

(ج) كلاهما يقتل الكومة (تنتهى الحكاية).

أعتقد أن وظائف جميع العناصر تبدو واضحة فى التحليل النحوى للمترابط فالأحداث بأسبابها المباشرة تمضى فى الزمن المسرحى ليس هناك حكى، كل شىء يجرى أمام المشاهد. أما التقنية المسرحية فهى متكاملة اعتمادًا على وجهة النظر هذه، كما أن النص يكفى ليكون قاعدة لبناء كل تفاصيل العرض، وبالنسبة لدخول وخروج الشخصيات فإن أسبابها تدور حول موضوعين: حصار الفتاة/ موت الكومة.

"مدنس المقدسات" على العكس من ذلك إذ يتم فيها استخدام الحكى أكثر من الحدث، والزمن المسرحى أكثر اختصارًا من زمن الحكاية، وتبقى الدراما خارج العرض ولا يبدو على المسرح إلا النهاية. فما يبدو على المسرح فى غاية البساطة: مجموعة من المجرمين يحكمون بالإعدام على واحد منهم بتهمة خيانة الآخرين ويقتلوه فعلاً. ويخضع سياق الأحداث لمنطق سببى (خيانة - محاكمة - حكم) يتداخل فيه حكاية ونهاية بالإعدام الذى لا يجىء تنفيذا لحكم، وإنما هو رد فعل تجاه الحكاية. إن زمن الأحداث يتجاوز الزمن المسرحى بحيث إنه يجب عند بداية العرض افتراض وقوع حدث سابق لفهم الحدث الافتتاحى، كما أنه يتم حكى أحداث أخرى كثيرة خلال العرض. وتجىء خطة الأحداث التى يعيشها المشاهد، والتى تحكى (نضعها بين قوسين، كالتى تفترض فقط دون أن تُحكى) كالتالى:

(السوردو يخون الجماعة) - (يحكم عليه المجرمون بالإعدام)

(يطلب السوردو تحقيق رغبتين أخيرتين) - المجرمون يرفضون الأولى ويقررون منحه الثانية : الاعتراف.

لم يتم التمكن من العثور على قس - راهب، أحد المجرمين يضع إكليلا ليبدو وكأنه يحكى السوردو حكاية حياته متخذا - المجرمون متأثرون وقائدهم يقتل

موقف طالب المغفرة ← السوردو لتفادى هذه المشاعر.

ومثلما هو واضح ليس هناك اتفاق بين الأحداث وبين ما يقال على الخشبة فما يحدث على المسرح يتخلل الحكى البانورامى الذى يُدخل زمنا سابقًا لحياة الفاعل الذى يتكلم، أما بقية الشخصيات فلها الزمن المسرحى فقط.

وتختلف الحكاية اختلافاً كبيراً عن التى تقدمت فى "المترابط" كما تختلف التقنية أيضا. إن المقارنة بين هاتين المسرحيتين الدينيتين ستدل على وجود اختلافات على كافة الأصعدة: الحكاية، التقنية المسرحية، الشخصيات، حتى فى المواقف إزاء قضية الإيمان بيوم القيامة: بينما تحرص "مدنس المقدسات" على حسن الخاتمة والتى يبدو أنه سواء السوردو أو بقية أفراد العصابة يؤمنون بيوم القيامة، فى الوقت نفسه لا نجد فى "المترابط" أية إشارة عن الحياة بالعالم الأخر، بل يسعى الجميع للأفضل فى دنياهم فقط.

ومع هذا فإن هناك تلاق بين العملين فى الخطة الأساسية فالنموذج العام "فعل/ رد فعل" ملىء بالمحتويات المحددة فى المخطط المشترك للعملية:

محاولة لفرض السيطرة بالقوة (فعل) - جريمة (رد فعل).

عملية فرض سيطرة بالحديث (فعل) - جريمة (رد فعل).

وبينما نجد فى "المترابط" إرادة أكيدة للأم فى فرض سيطرتها على ابنتها بدافع الطمع، فإن السوردو فى "مدنس المقدسات" ليست لديه هذه النية. إن كل ما يسعى إليه السوردو هو العثور على طريقة يحيا بها حياته، وأن يغفر له ذنوبه وجرائمه الرهيبة التى ارتكبها، وبأنه ليس مسؤولاً عما ارتكبه إذ إن كل شىء قد وقع نتيجة حظه السىء ونصيبه الأعوج. وقد بلغ هذا الهدف بشكل تجاوز ما كان يتوقعه حيث لم يؤد اعترافه بجرائمه إلى إثارة حفيظة سامعيه، بل أحس الجميع بشدة التأثر: يا لك من سيّء الحظ، أى نصيب أسود هذا، لقد شهد يوم مولده نجما سيئًا أضاع حظه، مما جعل للقائد حق فى رد فعله.

تلاحظ أن عقاب من يحاول فرض إرادته على الأخرين هو الموت فى كلا العملين، فقد قتلت الفتاة الكومة لأنه بعد أن رفضته المرة تلو الأخرى أراد أن يفرض إرادته، أما قائد مجموعة الإجرام فقد قتل السوردو لأنه لاحظ أنهم لو تركوه يتكلم فسينتهى به الأمر بإثارة مشاعر الحزن والأسى لدى مستمعيه، وإزاء الكلمات التى تنفى الخيانة وتطلب الصفح هناك الخيانة والجرائم كأمر واقع.

نحن لا نعرف شيئا عن الكومة الذى يسعى وراء الفتاة غير أنه غنى (هل هو يهودى)، وصاحب ذوق رفيع؟ (أم هى مغازلة من السنان؟) وأنه عنيد، أما عن السوردو فنعرف أكثر: قصة حياته خطوة خطوة، وجسمه ومؤهلاته: إنه عجوز أحمر الوجه مغامر، أما عن هواياته فهو يحب تدخين سجائر سبتة والنبيذ الجيد، كما أنه ساخر، وكثيراً ما يطلق النكات وذكى، لا نعرف ما إذا كان بالفعل خان زملاءه أم لا فذلك لم يتضح بالعمل، ولكن يمكن أن نستنتج ذلك من خلال طلبه الصفح عن ذنوبه وسيئاته التى يعرضها على أنها أمور لم يكن له فيها يد وغير مسؤول عنها فليس من المستبعد افتراض نفيه للخيانة.

وهناك عوامل مشتركة أخرى بين المسرحيتين الدينيتين، وهى أن الهيئات الاجتماعية المتمثلة فى الأسرة والدين والتى يتم من خلالها طرح علاقات وسلوكيات الشخصيات هى مثار للسخرية والاستهزاء، فالطمع دفع الأم لتأدية دور القوادة، أما الأب "باريتاس" فإنه لمجرد الرغبة فى مواصلة نكتة قام بأداء دور رجل الدين.

فى "المترابط" نجد أن الشخصية التى استهلت أحداث الدراما تتحمل النتائج وتموت، بيد أن القارىء لا يعرف عنه أكثر من كونه فاعلاً للفعل ومفعولاً به لرد الفعل. أما "مدنس المقدسات" ففيها توفيق بين نقيضين، أى بين راوى الأحداث وبين فاعلها؛ السوردو يحكى عن بطولاته مما يسمح له التبرؤ منها عن طريق طلب الصفح. وعلى العكس من ذلك نجد أن الكومة يلعب دوره من الخارج، وإذا

كان "خارجاً" فإنه لا تتحدد شخصيته بالضرورة مع وجود راو آخر يحكى الأحداث من خلال وجهة نظره الأخلاقية الخاصة، بمعنى أنه يقدمها وهى محكوم عليها سلفاً بقانونٍ يختلف عن القانون الذى أمكنه توجيه فعل الفعل. وهو الفعل نفسه الذى يعطى دلالة عن قانون القيم فى "المترابط": الكومة يريد فرض هيمنة على شخصيات أخرى مستخدماً سطوة المال وليس هناك أحد ـ لا هو نفسه ولا أى راو آخر ـ يفسر أسباب لهذا المطلب (كان يمكنه على سبيل المثال أن يؤدى بدافع الحب الشديد الذى لا يستطيع التخلى عنه أو بدافع المراهنة...)، ومن هنا يتضح انفراد هذا العمل فى طريقته لحل العقدة: فعل سلبى تجرى معاقبته برد فعل فورى. الأمر الذى لا نجده بهذا الشكل فى "مدنس المقدسات" إذ إن العلاقة بين الجريمة والعقاب ليست فورية. فقد ارتكب السوردو ألف حالة ظلم وتعسف بدافع الشبق، وقتل العديد من الأبرياء ويتم طرح الفعل ورد الفعل المناسب له فى علاقة سببية متباعدة جداً بناءًا على التفسير والحجج التى يسوقها الراوى المتهم: فقد أدى به الشبق إلى القتل، وبالتالى فإن فعلاً غير مسؤول لشاب يمكن جدًا تبريره باعتباره تصرفا طبيعياً لتلك المرحلة العمرية، هل الفعل جعل السوردو يقضى بقية حياته على هامش القانون، مُطارداً؛ ويدفعه ذلك إلى ارتكاب العديد من الجرائم رغم إرادته: يغرى إحدى السيدات وزوجها من شدة هيجانه اضطررت لإصابته بجراح، ثم يقتل طفلاً انتقامًا من شىء فعله الأب ولكنه لا يعرف تحديدًا كيف قتله لأن "شيئاً ما جعلنى أمد يدى نحو السكين" ثم يقتل الأم لأنها راحت تطارده لتنتقم من موت ابنها "مع أننى كنت لا

أزال أحبها... قطعت رقبتها" ثم قتل ابنة السيدة "لقد أعمتنى لدرجة أننى شنقتها" أربع جرائم تم ارتكابها بدوافع غير مسؤولة لشاب يقدم نفسه فى صورة بانورامية أمام القارىء فى موقف من يطلب المغفرة، إن تلك النظرة تتيح قدرًا من التباعد فى النص يتبلور فى الفكاهة التى تتفجر من التناقض بين وحشية الأفعال، وبين طريقة حكيها، وحتى من خلال الكلمات المستخدمة ومثال على ذلك التدليل على "الموت" أو فعل "القتل" فإنه لا يستخدم ألفاظاً مباشرة بل إن هناك عدداً لا نهائياً من التعبيرات الدالة على "يقتل" وخمسة تدل على "الموت".

تعبيرات دالة على القتل:

- طرحته أرضا
- يقف بقدم على حافة نهايته
- إعطاؤه جواز السفر
- إمداد الزيت المقدس
- استخراج جواز سفر
- ضبط عقدة ربطة العنق
- إدماء

- تبريد

- إسالة دم الأخر

- مد اليد إلى شفرة السكين

- قطع الرقبة

- خنق

- وضع الختم على فم

تعبيرات دالة على الموت

- ساعة شديدة السواد

- ساعة الموت السوداء

- عقوبة الإعدام

- الخطوة الأخيرة

- موت

والقارىء الذى لديه فكرة مسبقة يرى أن مسئولية السوردو لا تختلف إذا استخدم كلمة "قمت باغتياله" أو "طرحته أرضًا" ولكن الجريمة ستكون أقل رعبا، وتتناسب مع أسماع الجمهور الذى تعود على هذه التعبيرات التى تقلل من أهمية

الأحداث، وبالتالى يبدو المجرم فى صورة من يسهل الصفح عنه وخاصة إذا صاحبها هتافات وصراخ كالذى يصاحب هذه الاعترافات مثل: إن النجم الذى كان يسطع يوم مولدى لم يسمح لى بأن أكون رجلاً طيباً، أو أننى كلما حاولت أن أفعل الأفضل تجىء النتيجة أننى أرتكب الأسوأ.

لقد كان الطريق الذى سلكه السوردو لتحريك مشاعر زملائه دقيقا وذكياً جدًا، أكثر مما سلكه "الكومة" ليصل إلى اجتذاب الفتاة ولهذا، ربما تكون العلاقة بين الجريمة والعقاب التى شهدناها فورية فى "المترابط"، تكون أكثر تعقيدًا فى "مدنس المقدسات"، لقد كان الحاضرون من أفراد العصابة وهم الأكثر مقدرة على فهم وتبرير ما فعله "السوردو" على وشك التأثر وربما يكون "القائد" قد تحركت مشاعره لأنه يتفهم جيدًا قيمة تأثير العوامل الخارجية التى حالت دون تمكن "السوردو" من أن يكون إنسانا صالحاً، ولهذا أطلق النار وقتل الراوى.

وتتضح هنا العلاقة بين السبب والنتيجة وإن كانت غير فورية: لأن السوردو الذى كان يقتل ضحاياه مع تقديرهم الشديد، قد مات على أيدى القائد الذى كان هو الأخر شديد التأثر.

والنتيجة النهائية التى تخرج بها من تحليل هذين العملين أن كليهما يقدم حججاً وبراهين على الفعل تمت صياغتها مع اختلاف الشخصيات، ومع تباين الأفعال.. إلخ ولكن مع ثوابت أساسية تقود إلى نهايات متوازية.

الميلودراما

تؤدى شخصيات الميلودراما أدوراها كالعرائس التى تتحرك بتأثير قوة أعلى من إرادتها فنجد سيميون خوليبى أساء معاملة زوجته التى كانت تحتضر - على الأقل بالكلمات وراح يبحث عن صرة المال فى سريرها الحقير دون أى اعتبار لجسدها الذى يحتضر أو مات لتوه، إنه يُقدر فى زوجته فضلها وجدارتها لأنها استطاعت أن تجمع سبعة آلاف ريال لم يشغل باله بالكيفية التى جمعت بها هذا المال الذى تسولته فى الشوارع: الأمر بالنسبة له ولجيرانه عادٍ جدًا وليس فيه أية مشكلات باستثناء "بنجونا" pingona التى كانت تعيها بخبث (حسبما أشار برميخو ماركوس [1] Permgo Marcos كصديقه لـ "فلوريانا" (كان لا صداقات جيدة... كانت تحسن اختيار الأصدقاء).

اعتبر "خوليبى" أن جمع هذه الأموال بطولة، وقرر بعد أن تأكد من امتلاكه كيس الآلاف السبعة من الريالات أن يكرم هذه البطلة. يخرج لكى يتابع عملية الدفن ويعود وهو سكران، يتوجه بعينه نحو جسد زوجته المسجى والملفوف فى كفن ذى رونق وفى يدها وردة بجورب ذى خطوط، وكلها تفاصيل يبدو أنها تثير خوليبى جنسيًا لأنها تُذكرة بملابس راقصات فرقة "برلا" Perla (إنها مغنية

١- انظر برميخو ماركوس Permejo Marcos، باى إنكلان، مدخل لأعماله، أنايا Anaya، سلمنكا Salamanca عام ١٩٧١م.

عظيمة، بوردة فى يدها وجورب نسائى مخطط إنها بهذه الوردة، وهذا الجورب المخطط لا تقل عن إحدى نجمات فرقة برلا).

ويتأثر خوليبى بما يراه من مشاهد مثيرة محددة: الوردة، الجورب النسائى المقلم، اللحم الأبيض، إنه لا يهتز لمشاعر الحب أو الحزن عليها، إنه خاضع تمامًا لإشارات تشكل عقدة الجنس التى كانت تسود كباريهات ذلك العصر.

وتدفعه حالة التهيج إلى أبعد من ذلك، فدون أن يفكر يقترب من جسد امرأته الميت ويداعبه أمام محاولات قلة من النساء اللائى يعبرن عن رفضهن ويحاولن إبعاده، ويشتد الخلاف فتسقط الشموع فتشتعل الوردة والجسمان وكل شىء.

وهناك تغييران فى الشخصية الرئيسة: فبعد أن يتفوه "خوليبى" بالكثير من السخافات والهراءات فى حق زوجته (يسخر من وقارها ويصفها بالتعصب، ويقول إنه لن يكون له حظ فى رؤيتها وهى تموت)، يتحول بعد ذلك ليقول عنها إنها بطلة: سبب التحول هنا يكمن فى عثوره على صرة المال. وهناك تغيير أخر تعود أسبابه لمؤثرات خارجية: الوردة والجورب النسائى.

أى إن الوظيفة التى أدتها صرة المالى فى تغيير "خوليبى" قامت على أساس طمعه فى المال، أو الجشع، كما أن وظيفة الوردة والجورب التى جعلته ينظر إلى فلوريانا على إنها إحدى مغنيات الفرقة الاستعراضية قامت على أساس الشبق.

فلم ينبع التغيير من الداخل، ولا يمكن تفسيره على أنه قام على تأمل شخصى داخلى إزاء الأحداث التى تقع أمامه، وإنما هو يعود أساسا لأسباب

خارجة عن إرادة الفاعل، إنه يشبه الثور فى مباراة المصارعة؛ يستجيب فقط للعباءة التى تتحرك أمامه، "خوليبى" أيضا يستجيب لصرة المال، ويستجيب للوردة والجورب.

وعندما أصبح كل شىء جاهزاً: الأطفال يرتدون الملابس الجنائزية والجسمان مسجى، والبكاء والنحيب على أشده، والزوج وقد أصبح يحمل إرثا من المال دون أن يتحرك من مكانه كانت هناك رايه ينجذب نحوها خوليبى، فقد حل الطمع محل الشخصية الساخرة المستهزئة التى كانت فى المشهد الأول، كما حل الشبق محل الطمع. أما شخصية "بنجونا" pingona التى كانت قد أوحت بتفسير حول أموال "فلوريانا" تغيرت مرة ثانية، وتحول دورها إلى مفسر سابق: أى إنها فى الوقت الذى تعبر فيه عن إعجابها بثروة المتوفاة "فلوريانا" فإنها تصيح: "إنها كالعروس يوم زفافها". ويتوازى ذلك مع "رأس المعمدان" إذ نجد "بيبونا" pepona عشيقة دون إيجى Igi، الإسبانى المهاجر فى أمريكا الشمالية، والتى ليس لديها أى شفقة نحو خاندالو Jandalo ابن زوجها فتطالب بالاستيلاء على أمواله. المال هنا هو المحرك الأول والنافع دائماً فتقترح بيبونا حلاً حاسماً لوقف عمليات التهديد بالتشهير: قتل خاندالو؛ تقوم بنفسها برسم الخطة، وتحفر قبراً، ثم تقوم بإغرائه وتسليته بينما يتولى دون "ايجى" مهمة طعنه، وعندما تم كل شىء حسبما كان معدًا جاءت قوة أعلى وهى الشبق يحركها دافع جنسى محدد (قبله

للجسمان) غيرت كل الاهتمامات وكل ما كانا يرغباه، وراحت بيبونا تسعى لدمار نفسها.

أما "سيميون" فهو شخصية بلا ملامح؛ إنه قطعة واحدة؛ ينسى كل شيء أمام صرة المال ذات السبعة آلاف ريال؛ لا يهتم حتى بزوجته التى تحتضر؛ ولا يعطى أى اعتبار لأولاده أو لجيرانه؛ إنه لا يتورع عن ارتكاب أى حماقة كلما فكر فى أنه قد فقد المال. بعد ذلك نجده أمام إغراء الوردة والجورب قد نسى كل شيء إلا إحساسه الخاص بالشبق الجنسى. إنه كالعروس الخشبية التى تحركها الخيوط، فهو لا يتحرك إطلاقاً إلا فى الاتجاه الذى تقوده إليه غريزته المسيطرة عليه. وتعيش "بيبونا" مع "إيجى" فقط لتحقيق مصالحها، إنها تقدم نفسها لتكون شريكاً فى مؤامرة اغتيال دون أدنى إحساس بالذنب لمقتل شاب: إنها تفعل كل شيء من أجل طمعها وتحقيق مآربها. ويطرأ محرك أخر لم يكن منتظراً وهو عبارة عن قبله "خندالو" لحظة الاحتضار تقودها إلى الاتجاه المعاكس للشعور، وإزاء اليأس والإحباط الذى بدا على دون "إيجى" فإنها تطلب منه أن يدفنها مع خندالو.

إنها شخصيات بلا عمق نفسى؛ عرائس تتحرك بأيدى الغريزة؛ تفتقد لكل المبادىء التى يمكن أن يقبلها أو يتواءم معها الإنسان؛ إنها مخلوقات تتكون طبيعتها وشخصيتها حسب الظرف الذى تمر به. إنها ليست شخصيات طماعة ولا شبقة بل يحركها الطمع أحيانا وأحيانا أخرى يحركها الشبق، وهما شعوران

مختلفان. ولكل من أشباح المسرحيات الدينية وعرائس الميلودراما وجوه إنسانية، فهم جزء من الإنسانية إلا أن الأشباح تسعى لتكون لها إرادتها الخاصة، أما العرائس تنجر بتأثير قوى أكبر من إرادتها. إنها لا تفكر : لا تفعل بل إن تصرفاتها رد للفعل فقط؛ لا تبرهن ولا تشك؛ كل تصرفاتها تسير فى الاتجاه الذى تشير إليه الدوافع الخارجية.

وقد تم بناء مسرحية "وردة من ورق" اعتماداً على دخول وخروج "سيميون خوليبى" على المنصة الوحيدة التى لم تتغير ديكوراتها طوال العرض. كان الخروج الأول ضروريا من الناحية الوظيفية حتى تتمكن المحتضرة من إخفاء صرة الريالات. وعند العودة يثور هرج وصخب بسبب اكتشاف اختفاء المال مع الاعتقاد بأن الجارات سرقوه. أما الخروج الثانى فكان ضروريا كى تتولى الجارات مهمة لف جسمان الجثة ووضع الوردة الورقية والجورب، وهما الشيئان اللذان سيحركان مشاعر الشبق لدى "خوليبى" الزوج. كل ما عدا ذلك فهى مشاهد للتحضير أو النتائج: مشهد أول تعلن فيه المحتضرة عن المال. أما الأطفال فتلعب دور المنسق بين الأم والأب ولكى يعلمون المكان التى توجد فيه صرة المال المخبأة. وبالنسبة لتعليقات الجارات، و"بيبى" صاحب المحل و"بنجونا" فكانت لملأ الزمان الذى خرج فيه خوليبى ولتهيئة جو الأحداث.

أما "رأس المعمدان" فكان البناء فيها متوازيا يعتمد كله على دخول وخروج "خندالو" يصل ويطرح الدراما ثم يخرج للمرة الأولى بسبب عرضى، وهو الخروج

لقضاء وقت فى البار مع مجموعة من الصبية الذين كان قد تعرف عليهم لتوه. ولكن هذا الخروج له وظيفة : إعطاء فرصة لدون "إيجى" لإخبار "بيبونا" عمن هو الزائر وماذا يريد وماذا عساهم يفعلون ليتخلصوا منه. ولم يكن للخروج التالى سببا إلا تأجيل التنفيذ؛ عندما يعود يكون كل شىء جاهز لقتله ودفنه. وهنا نجد تشابها فى حل العقدة مع "وردة من ورق" من حيث النهاية غير المتوقعة وهى الحب بعد الموت.

فالتوازى بين كلا العملين من حيث الدافع حقيقى وواقع: عشق الجيفة وحتى الجو الأخلاقى والحيوى الذى يبرزه كل منهما. وهناك بعض التفاصيل الأخرى المشتركة بينهما ولا تتعلق بالصياغة بل إنها عناصر سطحية، ومنها على سبيل المثال الخوف من المحاكم الشرعية.

وفيما يتعلق بالنظام السيميولوجى الدقيق جدا فى العملين الميلودراميين يمكن القول بأنه يتركز فى الشخصيات. وإذا كنا قد أشرنا سابقاً بأنها شخصيات ذات قطعة واحدة، بمعنى أنها ليست معقدة، فهذا لا يعنى مطلقاً أنها بسيطة التركيب. بالدوافع التى تدفعها للفعل هى دوافع واضحة وتحركها فى اتجاه واحد (البحث عن صرة المال والقتل إذا دعت الضرورة لمن يعتقدون إنه سارق قتل "خندالو" لأنه يبغى سرقة دون "إيجى"؛ مداعبة جنسية لجثة مزينة، مداعبة غرامية ل "خندالو" الميت) لم يتورع "خوليبى" أو "بيبونا" عن ارتكاب أى فعل بل إن أى منهم لم يتردد أو يشك فيما هو مقدم عليه بحيث إن ما يريدا أن يفعلاه ينفذاه رغم كل شىء وأى شىء دائمًا. بيد أن تقديمها جاء فى صورة شديدة

التعقيد: كلاهما تدل عليهما الأسماء الخاصة طوال العمل (سيميون خوليبى، بيبيتا أو بيبونا)، ويؤديان دورهما بالقول والفعل حسب توجيهات وأوصاف المؤلف وتقوم بقية الشخصيات بمهمة التعليق على الطباع والأفعال والأوصاف الجسدية، بالشكل الذى يتلقى فيه القارىء أو المشاهد. "بطاقة سيميولجية" متكاملة للشخصية

فقد قام المؤلف بتقديم شخصية "سيميون خوليبى" كالتالى" فى الإرشادات المسرحية.

١- الأوصاف الجسمانية:

شاحب، أسود يعف الذباب على بشرته، سعال دائم بسبب تناول الكحول، يترنح فى مشيته.

٢- المهنة:

حداد وهاو غناء وحلاق ذقون للموتى.

٣- عيوبه:

يمكن إيجازها فى عيب واحد يتم التعبير عنه باستمرار وبأشكال متباينة: سكير (واعظ فى الخمارة، الأشد تعصبا فى تأييد ومناصرة عَرَق الينسون، الأكثر استسلامًا وخضوعاً للسُكْر، صوت السكير، لديه بلاغة وفصاحة فى السكر).

٤- هناك ملامح أخرى ذات دلالة وتشير إلى أى من الملامح السالف ذكرها إلا أنها تحتوى على تقييم من المؤلف مثل : ل "خوليبى" مزاج غريب، عليه كآبة حفار القبور أو الجلاد، مزاج ميلودرامى، سرور وغضب مخرج الأفلام الميلودرامية، مزاج متشائم. وكما أن كل صفة من هذه الصفات جاءت فى عبارة ذات طابع مقارنة فذلك يعد تشبيها وضعه المؤلف للشخصية.

أكثر الملامح إلحاحاً وتكراراً هو أنه "سكير"، ومن هنا يجىء سبب عشقه للتواجد داخل الحانة. وكذلك يفسر أسباب إطلاق صفة واعظ الخمارة، إذ ربما تكون "شدة السكر تجعله بليغا وفصيحاً" وأنه يجد داخل الحانة الجامعة التى يتعلم فيها تلك الألفاظ التقليدية التى يرددها الفوضويون والاشتراكيون، والتى يستنبط منها الخطب التى يلقيها أمام جسمان زوجته، أما الأشياء التى أخبرتنا بها "فلوريانا" الزوجة عنه فهى قليلة إذ إنها تموت بعد البداية بقليل، ومع ذلك فقد تركز حديثها على إطلاق بعض الصفات التى تبرز معانيها ودلالاتها من نبرتها أكثر مما تبرز من معانيها وقيمها اللغوية: خائن، مجرم، دنىء الأصل ويجدر بنا النظر إلى هذه الصفات على أنها سب وقذف دون الالتفات إلى حدتها أو شدتها، وعندما تصفه بأنه مثال سيىء للمسيحى فهو تعبير، ينطبق بشكل خاص على خوليبى كما سنرى فيما بعد، وبالطبع نعتبر أن صفة السكير تعد من أكثر الصفات التى استخدمتها فلوريانا للإشارة لزوجها.

أما الجارات فقد أصررن على لفظ سكير تسع مرات حتى يبدو أنه إجماع : الـ "ديسا" الـ "موثا"، أل "كومادري" فكلهن وصفن سيميون بالسكير. بالإضافة إلى أنهن وصفنه بنعوت أخرى حسب الموقف مثل: اللص، العربيد، ذلك السم، العاجز جنسيا، اللوطي، السفاح، الجلاد، جلاب الفضائح، الفاسد. مع الوضع فى الحسبان أنه سواءً أكانت أوصاف "فلوريانا" أم الجارات لا تؤخذ كلها بمعناها الكامل، بل يجب اعتبار بعضها مجرد سب وقذف عرضى: "خوليبى" يصفهن بالسارقات فيجبنه بأنه ليس هناك لص غيره؛ يحاول خوليبى الإمساك بهن من الرقبة لخنقهن إذ لا يرضيه التنازل عن ذلك ما لم تظهر صرة المال فيصفنه بالجلاد والسفاح... وبالتالى لا يجب فهم هذه الأوصاف على علاتها، ولكن فى مجمل ما تشير إليه لأن "خوليبى" شخصية لا يحترمها الجيران ولا يستحق أى صفة إيجابية.

وهكذا يتم رسم شخصية خوليبى من خلال كل مصادر المعلومات سواء فى ذلك توجيهات المؤلف أو النص (من خلال الزوجة والجارات)، وهو ما يتوافق مع أداء "خوليبى" على مدى أحداث العمل: ولعه بالخطابة واتجاهه الفكرى الفوضوى يبرران اندماجه وارتباطه بالألفاظ الفخيمة التى يلقى بها خطبه؛ روحك متحررة من ذلك العالم الذى تعانى فيه البروليتاريا... روتين ذلك العالم السياسى قابع فى صندوق الصمم... لا يوجد إلا اللا شىء... إنه الاعتقاد

الحديث..." كما أن ولعه بمنقوع الينسون يفسر سلوكياته غير المرتبطة بأى قاعدة أو عرف مثل الهياج الشديد ضد جاراته وهذيانه أمام الجسمان المسجى لزوجته. علماً بأن امتهانه لوظيفة حلاق ذقون للموتى أيضا تفسر اعتياده مشاهد الموت.

والمثير للدهشة هو موقفه من الدين إذ يعترف بأنه ملحد (تصفه زوجته بالمسيحى السيء، ويؤكد هو ردا عليها " لاسيء ولا جيد" ولكنه يحترم كل أشكال التعصب، ويخرج استجابة لطلب زوجته التى تحتضر لاستدعاء رجال الدين، بل ويتعهد - بكل أدب - بخلع قبعته عندما يصل ملك السماء. إن الاعتقادات الحديثة تؤكد لسيميون أنه لا يوجد فى الدنيا إلا اللا شيء أو باختصار : هو غير مؤمن بالله ولكنه يحترم معتقدات الأخرين. إلا أن كلماته تدل بوضوح على تأثير الدين ويستخدم ألفاظاً دينية بهدف المبالغة الشديدة فى كل ما يقول:

"ملاك سماوى" هو الطفل الذى اكتشف مكان صرة المال.

"ملاك نموذجى" هى فلوريانا التى جمعت المال.

"نظرة سماوية" (ثلاث مرات)

"ملاك محفظ"

بالإضافة إلى إشارات مستمرة من "خوليبى للكنيسة والبابا وإلى طقوس وصلوات دينية: ينصح الجارات بـ "الصلاة لربى" لأنهن "سيمتن فوق تاج البابا"

أما المتوفاة والتى كان دورها قصيراً جدًا فى العمل إلا أنها من أكثر الشخصيات وصفاً وتحليلاً لأنها كانت الهدف من أفعال الباقين كلهم، لقد كانت مركز الأفعال والأقوال.

وتشير توجيهات المؤلف إليها بعبارات دلالية عامة حسب الموقف أو الحالة: امرأة محطمة، العليلة، الواهنة، جسد المتوفاة، الجسمان، المتوفاة (ثمانى مرات وهو التعبير الخاص) الجثة (ثلاث مرات) الكومة المتصلبة، الميتة. ولم يظهر تعبير "الشبح الواهن" غير مرة واحدة، وهو يدل دلاله تقيمية مقابل كل الألفاظ والتعبيرات التى تفيد بحالة "فلوريانا" على أنها على وشك الموت أو أنها ماتت بالفعل. وتثير الدهشة كثرة الألفاظ التى تشير دلاليا" إلى المتوفاة.

ويتوجه خوليبى نحو امرأته سواء أكانت حية أم ميتة، حسب الظروف، إنه ليس نوعاً محدداً من الأزواج طيب أو غير مقدر لزوجته أو قاس أو عاشق.. إلخ إذ إن أى من هذه الصفات تستلزم أولاً وجود شخصية ذات ملامح ثابتة ودائمة: إنه طيب حنون أو غير مقدر لزوجته ولا يعيرها اهتماماً أو قاس عنيف... إلخ إن سلوكياته رد فعل مباشر وفورى لدوافع مؤقتة فقبل أن يدرى شيئاً عن صرة المال تصرف بكل لا مبالاه أو اهتمام إزاء زوجته التى تحتضر، وبمجرد أن أدرك وجدد المال تحول وأصبح الزوج الحنون العطوف؛ وبينما كانت تبدو على "فلوريانا" مظاهر الاحتضار أو عندما ماتت وأصبحت جثة لم تتغير رغبات خوليبى بل كان

كالذى لا يدرك ماذا يحدث، ولكن بمجرد أن ألبسوا الجثة وزينوها بدت أمامه كإحدى المغنيات فيهيم بها عشقاً. وهكذا يترجم مشاعره فى كلمات يتوجه بها إلى زوجته فيناديها أولا باسمها "فلوريانا" فى الوقت الذى راح يلتفت فيه رويدًا رويدًا إلى تأوهاتها وآلامها. وعندما يظهر المال يطلق عليها وصف البطلة، ويبدو أن دهشته إزاء المقدار الضخم لهذه الأموال قد عبر عنه من خلال الأوصاف التى راح يطلقها على زوجته مثل:"إنها بطلة من الطراز الأول"، "إنها البطولة فى ذاتها"، "إنها من البطلات الموهوبات"، "إنها نموذج يحتذى"، كما أطلق عليها أوصافا أخرى بشكل متكرر مثل:"إنها نموذج للشهيدات"، "إنها نموذج للأم والزوجة"، "إنها نموذج للزوجة بامتياز"، كما استخدم كلمة مثالية فى: "ملاك مثالى"، "زوجة مثالية". أما المرحلة الأخيرة للبطولة والمثالية فقد وجدها خوليبى "أوصافا" لا تستطيع التعبير عن حماسته الشديدة فلجأ إلى استخدام تعبيرات تدل على صفات غير أرضية مثل: "نجم لامع"، "ملاك"، "رؤية سماوية" (كررها ثلاث مرات) "ملاك محنط"، "جسد الأوهام".

وتجدر الإشارة إلى أن "خوليبى" يتمتع بثروة لغوية واسعة وتتلاءم مع حالته المعنوية.

أما الجارات فهن يشكلن مجموعة من النائحات اللواتى يقمن بتأويل وتفسير سلوك الشخصيات، لا نعرف عنهن شيئاً سوى أنهن صدى للأفعال، ويطلق

الكاتب عليهن عبارة "النائحات القشتاليات" أو "القشتاليات" (ثلاث مرات) أو "القشتاليتين" أو "المقربات الحاكمات" أو "الوجوه الرمادية".

يطلق عليهن خوليبى وابلا من السباب مثل : "هؤلاء المخادعات"، "السارقات"، "الحقيرات"، "هذه النسوة الحقيرة". وعندما يعثر على صرة المال ويهدأ يخرج دون أن ينبت ببنب شفة وعندما يعود يقف مبهوراً أمام العمل الفنى الذى صنعته النسوة بتزيين جسمان زوجته يقول عليهن "تلك النسوة طيبات القلب. إلا أنه سرعان ما يعاود مهاجمتهن عندما تدخلن للحيلولة دون اقترابه من الجسمان لمداعبته بأوصاف مثل: "منافقات" و"قوادات". ويقدمهن المؤلف فى العمل بوظائفهن دون الإدلاء بأية معلومات عن ملامحهن الخاصة . أما "خوليبى" فيقدمهن حسب الحالة المزاجية التى يمر بها، وبالتالى فإن تعبيراتهن لا تتمتع بقيمة وصفية بل تقييمية وخارجية وأن هذه التعبيرات لا تفيد فى تحديد ملامحهن بقدر ما تؤدى إلى تحديد خوليبى نفسه، وتتجاوزهن لتصف سلوكيات "خوليبى".

وفيما يتعلق بالتسميات التى أطلقت على الأفعال الرئيسة فى الميلودراما: يموت أو يقتل فقد استخدم الكاتب "يموت"، "الخروج من هذا العامل"، "قضى على"، "الانتهاء"، "الانتقال"، "تقديم الروح"، "يتعرض لطق نارى"، "يذبح"، "يقطع الحنجرة"، "يخرج النخاع" "فصل الحياة"، "إنهاء".

كما جاء تقديم الشخصيات والأفعال متبعاً الأسلوب نفسه فى "رأس المعمدان"، فقد كان هناك توازياً فى موضوع (عشق الجيفة) واستمر من خلال أداء الشخصيات وفى طريقة تقديمهم، بمعنى كأنماط مستوية تحركها قوى خارجة عن إرادتها، وكذلك كأشخاص موصوفين من خلال توجيهات المؤلف وداخل النص اعتماداً على اتجاه فنى جمالى (اللا معقول) وقيمة وظيفية أو خارجية.

الارشادات المسرحية في مدنس المقدسات

الافتراض والأدب*

١- شـقـوق سـلاسـل مـورينا الـجـبليـة Sierra Morena، بوابة يـدعـونهـا فى الرومانسيات كهف الملك المسلم Cueva del Rey Moro . مجلس عصابة المجرمين مناقشة صماء تظهره جلبة. إضاءة سوداء وحمراء، قطع من الكريستال الموضوعة على شكل أقراص تعصف فتحدث انعكاسات رائعة وطلاء المينا بالبركة الزرقاء تحدث ومضات دموية. هناك ظل يراقب بوابة الكهف منصتاً بوضع أذنيه على الأرض، وفى ظل هذه الأضواء تبدو إيماءات وأفعال مجلس مجموعة قطاع الطرق. وفوق حافة البركة يقترب شبح رجل ملامسا الزرقة التى تهتز بتموج الألوان. يُكتشف من وراء عين كشاف ضوئى. طوفان من ألوان الطيف يسقط من الكريستالات المتراصة على شكل أقواس فوق المجلس المظلم للمجموعة . الأب بارتياس - منزعج، يمشى على عكاز، له ذقن مثل ذقون الرهبان الكبوتشيين، يحمل العديد من الأوشحة الرهبانية على صدره، يرتدى رداء من قماش خشن الذى يرتديه الزهاد - يجلس ببطء على كيس خفيف يشبه البردعة التى ينزلها من فوق كتفه، ويسقط كيس الصوفان.

---

* بحث تم إعداده بالمشاركة بمناسبة إحياء ذكرى البارو جالدوس Alvaro Galdos (جامعة أوفيدو. منشورات جريدوس Gredos، مدريد صفحات ٣٧١- ٣٨٠).

٢- السوردو دى تريانا El Sordo de Teriana عجوز فلمنكى، يشبه الجدى رائحة دخان صادرة من رماد، قوائم من السلك، أثر جرح قديم ممتد من الأذن للأذن يجمد هيئته النحيلة فى صورة مشكاة على الحدود الزرقاء للبركة يقترب منه كارفنشو يلكزه بشدة ويصرخ بفمه فى أذنه.

٣- تستقبل حلقة المجرمين حالة الارتياب والشك التى يبديها العجوز بعاصفة من الضحك، السيد فراسكيتو Frasquito وهو ملفوف حول رقبته بلفتين من السلاسل، ويداه مقيدتان بالأغلال، وفوق عينيه رباط، يتفاخر بصحة موقفه كواحد من المتسترين على المجرمين. كارفنشو يداعبه باللعب فى ذقنه.

٤- السوردو يتفل بازدراء، يأخذ كارفنشو نفساً عميقاً من السيجارة وينفث الدخان على طريقة سكان سبته تحت أنف المتفاخر الذى يستنشقه وهو يتجهم مع تلذذ خفى . مجلس المجرمين يعقب ويمزح مستهزئاً.

٥- يكرر كارفنشو أنفاس السيجارة ونفثها تحت أنف المقبوض عليه، والذى يستنشقه دون أى تغيير فى رد فعله.

٦- يقطب السيد فراسكيتو جبينه وذلك من تحت الرباط الأسود فوق عينيه. ويضع له كارفنشو السيجارة فى فمه فى محاولة لاستئناسه.

٧- كارفنشو يغمز بعينه، يغير مكانه، ويصيح فيه.

٨- يتفل السيد فراسكيتو عقب السيجارة على الأرض، يبلل شفتيه اللتين لسعتهما السيجارة كارفنشو يصرخ فى أذنه.

٩- يلقى به فى الهواء لزميله فيتلقاه، وبعد أن يجربه يغمز بعينه ساخرًا ويقربه من فم السيد فراسكيتو ....

١٠- يخرج مطواة حلاق من غمدها ويمررها على حزام البندقية. يقوم الأب باريتاس، الجالس على ما يشبه البردعة، بوضع عملة معدنية فى الإكليل.

١١- من بعيد يلمع ضوء كشاف كهربائى، وينضم شبح فى وضع المتنصت عند فوهة الصومعة.

١٢- باتاس لارجاس Patas Largas يطلب البندقية ويتبعه الأخرون، وينقضى المجلس يطفىء كارفنشو الشعلة الموجودة بالبركة. وعلى ضوء هالة القمر يطلقون النار على فوهة الصومعة. السوردو دى تريانا وهو معصوب العينين مكتوف اليدين غاضباً حانقا لا يعير انتباهاً لما يحدث حوله، باقياً فى مكانه معتقداً أن بقية الرفاق لا يزالو فى الكهف.

١٣- وبينما يتجه ضوء الكشاف إلى الأعلى ينظر الأب باريتاس فى صفحة مياه البركة، يحرك ضوء الكشاف لجعل وجهه يبدو فوق الأكليل

الاكليروس. يشعر بأن روحه اجتاحها إحساس الورع والتقوى، وذلك فى تناقض روح مدنس المقدسات التى تبدو غارقة أمامه فى الماء، والبعيدة بعداً سحيقاً عن العالم فى الجانب الأزرق للبركة، وتبدو عين الكشاف كخيط من نور على أكليل سان انطونيتى San Antonete.

١ - النص والافتراض

إن النص الذى نحن بصدده ينتمى لإحدى الأعمال الدرامية، وقبل البدء فى تحليل وحداته وعلاقاته التى يمكن أن تقدمه على أى من المستويات اللغوية سنضع أولا بعض النقاط العامة الإجمالية حتى نستطيع تصنيفه وفهمه.

إنه عبارة عن نص لا يتمتع بالذاتية، إذ إن ما سبق كان عبارة عن توجيهات المؤلف فى مسرحية "مدنس المقدسات مسرحية دينية للأشباح" وهى عبارة عن مسرحية قصيرة للكاتب رامون دل باى إنكلان، والتى تتدرج مع أربعة أعمال أخرى ضمن "لوحة" الطمع والشبق والموت، وبالتالى فهى ليست ذات وحدة فى العلاقات أو المعنى كالتى تطلقها مثلا على قصيدة شعرية أو رواية كاملة، إذ إنها تشكل مجموعة وحيدة مع بقية الدراما أى النص المحكى. فمن المهم الوضع فى الحسبان عند التحليل واستخراج النتائج الترتيب الشكلى واللغوى للنص كاملاً.

فسوف نحلل نصا جزئياً بغية تأكيد (أو إثبات زيف) افتراضيات العمل: إمكانية تمييز النص الدرامى فى إطار تحديد نوعه الأدبى حيال الأنواع الأخرى

سواء القصيدة أو الحكاية، دون حتى الالتفات إلى الحوار الذى يعتبر أساسياً فى النص فلقد رأينا دائما أن المواجهة التى نشبت بين بعض النقاد هى شىء مصطنع بل حتى هى ضرب من السفه، وهى المواجهة بين نظريات "أبيا وكرايج" Appia و Graig حيث دافع أولهما عن النص، بينما كان الآخر نصيراً للعرض وهو تعارض بين "النص ـ الأدب والعرض ـ المسرح". بينما نعتقد نحن أن المسرحية يتضمنها النص بينما يتمسك الأدب بخشبة المسرح. فعملية المسرحة ليست بأى حال من الأحوال شىء يضاف إلى النص عندما يتحول إلى عرض.

فالمسرح الذى يعتبر فى مجمله عرضاً مسرحياً يستهل هذه العملية منذ البداية أى عندما يكون نصاً أدبياً (مع علاماته اللغوية وقيمتها الإشارية والدلالية)، والتى تنضم إليها علامات أخرى خاصة بالمنصة وهى فى معظمها إشارات لمصطلحات لغوية بالتوجيهات، ويعتبر النص الحوارى الذى تتم تأديته على المنصة وكذلك مجموعة العلامات التصويرية التى تترجم لغة التوجيهات بالطريقة الملائمة، تعتبر استعراضاً متكاملاً أى إنها العرض. وتتلخص وجهة نظرنا فى أن النص الدرامى أو أى جزء من النص الدرامى هو عرض افتراضى يحتوى على العلامات الكافية لعرضه على المنصة، حتى لو لم تكن منصة بعينها. وبالتالى لا نقبل تحديد النص إيجابياً مع الأدب أو سلبيا مع المسرح، بينما يمكن العرض أن يتحدد سلبيا مع الأدب وإيجابيا مع المسرح. فالمسرح هو النص، والأدب المنطوق هو العرض.

ليس هناك بالمسرح أجزاء مستقلة أو مغلقة أى ليس فيه نص ذو طابع أدبى فى جانب، وفى الأخر العرض ذو القيمة المسرحية كاستعراض. فالمسرح يعتبر مسرحًا ابتداء من النص أى أنه يبدأ بمجرد شروع الكاتب فى فعل الإبداع التأليفى الذى يتضمن داخل الأشكال والقوالب اللغوية علامات على الأنظمة السيميولوجية التى سيحتويها العرض.

ويمكن تأكيد حقيقة أو زيف هذه النظرية من خلال قطعة من النص الدرامى بالطريقة نفسها فى القصيدة أو الرواية، إذ تنطبق هذه النظرية على جميع أجزائها.

وقد قمنا باختيار هذا المظهر من مسرحية قصيرة لباى إنكلان وهو من بين "التوجيهات"، لأنه يقدم علامات بشكل مباشر إلى أنظمة علاماتية أخرى يتم تنفيذها على المنصة، وهذه العلامات تمت صياغتها بلغة أدبية (مع أن ذلك ليس قاصراً على العمل المذكور فقط) والحوار الدرامى يعتبر أدباً مباشرًا ويحتوى على علامات تشير إلى أنظمة لغوية - وإن لم تكن علامات مباشرة - ولكن هذه العلامات تكون بشكل عام متباعدة، بل حتى يمكن ألا تتواجد هذه العلامات ويكون الهدف من الحوار هو بناء الحكاية. وحسبما يشير إنجاردن Ingarden فإنه جرت العادة على أن تتخذ الإرشادات المسرحية أو "النص الثانوى" شكل اللغة الوظيفية عندما يجىء استخدامها بهدف توجيه أمر ما أو إصرار توجيه، أى أمر خارجى أو محاولة، وتستخدم للتعبير عنها أفعال فى صيغة الأمر أو مع

تعبيرات مثل "يجب أن": يجب أن يكون على المسرح كشاف ذو ضوء خافت، أو يجب توافر أريكة، أو يجب تقديم "صالة مؤثثة بأثاث محتشم"... فالتوجيهات المسرحية عبارة عن أوامر تتخذ أشكالاً لطيفة يستخدمها المؤلف لإعطائها" لمخرج العرض أو للممثلين حتى يقوموا بإعداد الفراغ المسرحى الذى ستجرى فيه أحداث الحكاية التى سينفذونها عن طريق الحوار أو "النص الأساسى" والوظيفة التى تؤديها لغة التوجيهات فى الأعمال الدرامية لباى إنكلان تعد فى الوقت نفسه إصدار أوامر خارجية أو إشارية، ومع هذا فإنها تتخذ شكلاً مختلفاً عما جرت العادة عليه لسببين جوهريين ينبثق عنهما أسباب أخرى.

أ) الموقف الوصفى للمؤلف الذى اتفق على أن يتقاسم الزمن والفراغ مع الجمهور.

ب) المصادر الأدبية المستخدمة.

وهذا يشير بشكل أساسى لوجود استقلالية للشكل النحوى فى اللغة والوظيفة التى يمكن أن تؤديها. إن وظيفة الأمر الخارجى التى تقتضى وضعًا محددًا بين المتكلم والمستمع يمكن التعبير عنها بأشكال لغوية وظيفية أو باللغة الأدبية، أما العلامات اللغوية الإضافية فيمكن أن تكون سابقة على استخدام اللغة (اللغة الوصفية)، ويمكن أيضًا أن تخلقها اللغة (اللغة الأدبية) وعلى أية حال فهما يتمتعان بالاستقلالية عن موقف المتحدث سواء أكان مراقبًا أم كان مبدعاً. ويمكن أن نلاحظ فى توجيهات باى إنكلان فى "مدنس المقدسات" أنها وصفية

عبر عنها باستخدام وحدات كلامية ومرتبة ترتيباً فى درجات (الاسم والصفة بشكل أساسى) تنوب عن غيرها (أى إن العلامات اللغوية أيا كانت درجاتها تنوب عن علامات أخرى) ولكنها لا تقدم أو تعرض هذه العلامات (اصطلاحياً حتى لا تخلق هذه العلامات بل تلاقيها وتصفها) وهذه إحدى أبرز ملامح النص الذى تقوم بتحليله والموجودة بشكل عام فى كل التوجيهات الدرامية لذلك الكاتب وواحدة من "المقتضيات" الضرورية لفهم العمل.

والمنطق يقول إن التعبير عن هذه المقتضيات يتم عبر دلائل نصية، وسوف نثبت ذلك فالمعروف أن أولى الإرشادات المسرحية بالنص الدرامى لابد أن تكون "تقديمية" يعنى أنها تتيح سواء لمخرج العرض أو لقارىء النص معرفة الأشياء التى توجد على المنصة أو الشخصيات، والأضواء، والأصوات، وبشكل عام كل الإشارات التى تظهر للمرة الأولى ويكون تقديمها - كما جرت العادة - باستخدام اللغة، مع استخدام علامات إرشادية ومقاطع محددة وأفعال تقديمية مع شروحات أو تحديدات شفهية وبالرغم من ذلك فإن نصوص باى إنكلان لا تخضع لهذه القاعدة يفترض أن المؤلف والقارىء (أو المشاهد) يتقاسمان الفراغ المسرحى معاً، وبالتالى فلا أحد يقدم شيئًا لأحد، وإنما يتم وصف ما يشاهداه كلاهما وبالتزامن. لقد تخلى باى إنكلان عن وضعه المتميز كمبدع يبرز الأشياء الضرورية اللازمة لإقامة العمل المسرحى، واتخذ وضع المتفرج الذى يجد أمامه كل شىء جاهزاً، ومن هذا الوضع يقدم كل ما هو موجود، وكل ما يحدث على المنصة، وكأنه اكتشف هذه الأشياء فى الوقت نفسه التى اطلع عليها الجمهور،

يعنى أن الأمر يتعلق بالحياة نفسها وليس المسرح، إنها وسيلة استخدمها كى يقرب إبداعه من الواقع وذلك فى تناقض شديد مع حرصه على التباعد عن ذلك الواقع، لقد سعى الكاتب إلى استخدام وسائل أخرى عديدة كى يتباعد عن الحقيقة وذلك باستعمال ألفاظ أدبية مطروقة ولغة تتميز بالدقة الشديدة فى استخدامها.

ولقد ثار جدل حول المعنى والهدف من وراء الإرشادات المسرحية التى تقدم بهذا الشكل: جماليات اللغة المستخدمة فيها تعد سبباً كافياً لأدائها بشكلها نفسه على المنصة، ربما عبر استخدام الصوت الخارجى أو ربما عن طريق أحد الأشخاص الذى يقدمها باعتباره هو المؤلف؛ بالإضافة إلى أنها تحتوى على قدر لا بأس به من النص، وتكشف بوضوح ما يمكن أن نعتبره وظيفة هذا النص، إذ إن القيم الإشارية للفظ المستخدم بشكل تام الوضوح يجب أن نضيف إليها قيما أخرى أدبية مثل الإيهام والمعانى المزدوجة والإيماء، فعلى سبيل المثال عبارة "حوار طرشان يظهره جلبة إضاءة سوداء وحمراء" هذا قد يعنى وجود آداة على المنصة تصدر إضاءة حمراء على الظلال الموجودة داخل الكهف، ويعنى أيضا أن هناك مجموعة من الأشقياء الذين يتحاورون حوار طرشان، إلا أن ما لا يمكن ترجمته إلى "أدوات" هو تفسير تلك "الأضواء والظلال" مثل "أسود وجلبة الأحمر" إن الرؤية الجمالية التى يضيفها باى إنكلان إلى الإشارات لا تقبل الترجمة إلى علامات من أى نوع. فلو تم الإعلان عن عبارة أو تم الشروع فى قراءتها قبل بداية الحدث على المنصة مثلما هو الحال فى الإرشادات المسرحية، فسوف يوجه

المشاهد نظره نحو الأضواء والظلال موجهًا فكره نحو اتجاه درامى لصراع بين اللونين الأحمر والأسود. فى الوقت الذى تضيع فيه القيم الأدبية للإرشادات إذا تم أداؤها بقيمها الإشارية وحدها: فالأشياء فى حد ذاتها ليس لها معنى كما أن المشاهدين لم يتعودوا على النظر إلى أبعد من الأشياء المادية، ولهذا فإن الكاتب ليس لديه وسيلة لتجاوز هذه النظرة سوى استخدام اللفظ الأدبى؛ "طوفان من ألوان الطيف يسقط من الكريستالات المتراصة يسقط فوق مجلس المجموعة المظلم" هذا الطوفان سوف يراه غالبية المشاهدين مثل "أضواء وانعكاسات تضحى مجموعة المجرمين" ولن يكون بالنسبة لهم طوفاناً ولا كريستالات متراصة بشكل أقواس ولا مجلس مظلم.

إن العلامات اللغوية التى جعلتنا نؤكد بأن باى إنكلان يتخذ وضع المشاهد متخليا بذلك عن وضعه المعتاد كمبدع، من السهل علينا تحديدها فى التحليل النحوى

أ) هو استخدام المقالات المحددة بدلا من غير المحددة التى تنطبق على أول ظهور للكلمة بالنص. إذ تستخدم المقالات المحددة فى الوصف فى حالة ما إذا كان هناك وجود سبق لأخبار أو معلومات عن الكلمة أو الشىء الذى يدل عليها فى السياق (اللغوى: تعريفات شفهية أو وضعية: تعريفات ظاهرة). فإذا لم تكن هناك تلك المعرفة المسبقة فسوف يصبح اللفظ هذا العارض المسبوق بالمقال غير المحدد. وعلى سبيل المثال عبارات "الكريستالات المتراصة على شكل أقواس، طلاء المينا بالبركة الزرقاء، كومة أو شبح رجل، الأب باريتاس...

وهى العبارات التى جاء ذكرها للمرة الأولى وتقتضى معرفة مسبقة ولكنها جاءت اعتمادًا على أن التعرف عليها سيتم من خلال النص، أو عن طريق موقف يحدث فى الفراغ نفسه وإمكانية التحديد الظاهر لها: إذ إن طبقة المينا والأقواس والكومة والأب باريتاس هى أشياء وشخصيات موجودة ومرئية بالفعل؛ أما فى الحالة الأخرى فسيكون على المؤلف الإتيان بها على النحو التالى: أقواس من الكريستالات، بركة تبدو صفحتها وكأنها طبقة من المينا، كومة أو ظل رجل، شخص يدعى الأب باريتاس.

ب) استخدام جمل اسمية تخلو من الأفعال مثل يُوجد، يُرى ، تبدو.. إلخ: توجد أقواس أو يجب أن تتواجد أقواس تأوى، الشخصيات التى تؤدى دور عصابة الإجرام كى يتناقشوا؛

ج) استخدام الأفعال فى صيغة المضارع المستمر: تضىء، بها دفقات دموية، ظل يراقب، تقترب كومة أو ظل رجل يسقط طوفان من ألوان الطيف من الكريستالات المعقودة، يجلس الأب باريتاس ببطء... ويركل كيس الصوفان... ويشترك المؤلف والمشاهد فى أزمنة حدوث هذه الأفعال، لأن كلاهما حاضر يشاهد الأحداث التى تجرى خلال زمن العرض. والإرشادات المسرحية بشكلها فى هذا النص لا تعتبر أوامر مباشرة لتحضير وتجهيز المنصة، بل يبدو أن المؤلف اكتفى بسرد الأغراض والأشياء الموجودة بالفعل (ليس ما يجب إيجاده) إلا أن التفسير الملائم" يفترض" تنفيذ كل ما هو مشار إليه فى النص، وكأن الأمر يتعلق بأوامر.

ومن الضرورى لكى نفهم النص بأبعاده الحقيقية اعتماداً على هذا الافتراض العام، والذى لا يعد "قراءة" بل هو افتراض للقراءة مع أنه يعتمد على علامات وإشارات نصية ممكنة التحقيق، نقول من الضرورى معرفة: موقف المؤلف والنغمة الوصفية والوظيفة القياسية ودرجة النص الأدبية. فالأدب والإشارات يرتبطان ارتباطا وثيقاً بحيث إن العرض الذى يقتصر على ما هو إشارى سيكونه عرض ناقص أو قراءة النص الأدبى دون الآداء الإشارى فلن يكون عرضاً. هذه هى النتيجة النهائية التى وصلنا إليها بعد تحليل الافتراضات العامة للتوجيهات وطريقة تطبيقها.

٢ - المعني والمرجع :

لو تجاوزنا الافتراض وانتقلنا للنص ومحتوياته الواضحة فسيكون علينا الإشارة إلى المستوى الرفيع لشكل اللغة الأدبية والغموض الذى يتميز به هذا النوع من الكتابة، ولجوء الكاتب لاستخدام الصوتيات ومخارج الأصوات والمفردات وعلوم النحو والمعانى، وعلى الرغم من كل ذلك فإنها لغة أدت وظيفتها بشكل فعال بقدر كبير تماماً مثلما هو حال اللغة الوظيفية، فقد كانت العلامات غاية فى الوضوح وتتدرج لأعلى بشكل مستمر. واستطاعت هذه اللغة تدقيق أوضاع الأفعال والفاعلين والفراغ والزمن، وقد تم ذلك مع استخدام الحد الأدنى من الوسائل إذ إن حرصه على الدقة الشديدة فى اختيار المفردات يترتب عليه عدم تكرار العلامات، وتتقدم كل كلمة فى الإعلام: المكان، منطقة وعرة فى

سلاسل جبال مورينا، كهف، الشخصيات: عصابة من المجرمين تتناقش؛ الإضاءة : ضوء صادر من عامود؛ الأشياء: بركة، مقبرة؛ الحركات والإيماءات: المجرمون يومئون ويتحركون أثناء الكلام، أحدهم يراقب، يضع سمعه على الأرض، واحد آخر يقترب، أخر ينزل من على كتفيه بردعة، يجلس فوقها، يشعل ولاعة السجائر... باختصار نجد أن التوجيهات الصادرة لمخرج العرض والممثلين دقيقة جداً وتشير إلى:

١- المنصة: أطلال، كهف، بركة ماء.

٢- الإضاءة: ضوء صادر من عامود، الدخان يظلم الصورة.

٣- الشخصيات: مجموعة من المجرمين.

٤- الحركات: إشارات وإيماءات أثناء الكلام، يجلسون، يترقبون.

٥- الأفعال: يتناقشون، يراقبون، يصلون، يتهمون، يطلقون النار.

٦- الملامح: يضحكون، ينفثون الدخان، يستنشقون الدخان وتبدو عليهم ملامح الاستمتاع، يغمزون بالعين، ملمح متجهم، ملمح مشمئز.

٧- الملابس: عباءة خشنة كالتى يرتديها الزهاد.

٨- المكياج: شبح أشقر غير وقور، دخان صادر عن رماد، ندبة جرح ممتدة من الأذن إلى الأذن، فروة ماعز، القناع شفاة محترقة...

٩- النغمة: يصرخون فى وجه الأصم، يزعقون، يصرخون.

١٠- الضوضاء: أصوات صادرة، يطفئون الشعلة فى بركات الماء، وميض.

ليست هناك دلائل أو توقعات لما يمكن أن يقال فى النص الحوارى، بيد أن تأثير الكلمات يبدو فى بعض اللحظات على أفراد مجموعة المجرمين لدى سماعها:

"الأب باريتاس ينصت باهتمام بالغ للنثر الذى يتلوه السيد فرسكيتو"، "مجموعة المكارين... يتغامزون مازحين على اعتراف السوردو دى تريانا" أما التوجيه الأخير فإن الفعل الذى يصف إطلاق النار تم شرحه عن طريق الحوار، ولو لم تكن كذلك ما تمكن المشاهد من فهمه، إن العلاقة المتواصلة بين الكلمة والأفعال خلال العرض تتضح هنا بشكل جلى: لقد كانت كلمة السيد فراسكيتو سببا فى تحريض القائد على إطلاق النار عليه حرصاً على تفادى "كسب تعاطف الآخرين".

ليست هناك أية إشارات تدل على الموسيقى، وأعتقد أنها ضمن النظام العلاماتى الوحيد من بين الأنظمة التى أشار إليها كوفزان Kowzan التى لم يأت لها ذكر فى توجيهات الكاتب. ويستطيع المخرج أن يضع الموسيقى التى تحلو له أو لا يستخدمها من الأصل.

٣ـ الشكل الأدبي

تحققت من القيمة المرجعية للارشادات المسرحية: الأشياء، الملامح، الأضواء الظلال، الضوضاء... كل هذه الأشياء جرت الإشارة إليها بألفاظ لغوية والآن

نعبر هذه المرحلة لكى ندخل فى التحقيق من بعض الملامح التى حولت هذه اللغة إلى إبداع أدبى.

فى الواقع ليس هنا معيار محدد للإشارة إلى نوعية ما هو أدب وما هو لغة وظيفية؛ فى الواقع أيضا أن المتحدث العادى للغة باستطاعته التمييز بطريقة بدهية بين هذه اللغة وتلك، وهناك سلسلة من الملامح التى تكون أكثر شيوعاً واستخداما فى اللغة الأدبية على الرغم من أنها قد تستخدم فى كليهما معاً" ليس هناك ملمح حاسم يميز أى منهما على الآخر وهذا يعنى وجود أو غياب هذا الملمح أو غيره لا يضيف أو ينقص أدبية نص.

كل الملامح التى سنعتبرها أدبية فى لغة الإرشادات المسرحية لنص "مدنس المقدسات" لها هدف من استخدامها، وهو تشديد شكل ومحتوى الرسالة بحيث يجد القارىء نفسه مضطرا للقراءة ببطء والتوقف لاستيعاب مدلول معين أو ليشعر باللذة من جمال التعبير، من بينهما الملامح الأدبية التالية:

أ) اللجوء إلى كل الأشكال مثل تشابه الملامح البنائية بين المستويات الصوتية والدلالية أو المناظرات؛ والأمثلة على التشابه نذكر نبرة الكلام والعروض فى نثر باى إنكلان؛ الإشارة نفسها مع وحدة القاموس اللغوى أو حتى تكرار بعض مفردات القاموس: أطلال، سمسم، صومعة، كهف، صومعة،

صومعة كهف وكلها تشير إلى كهف الملك المسلم؛ يطلق على مجموعة المجرمين تسميات شديدة التباين مثل: فصل من المجرمين، الدائرة، الرفقاء، سلسلة المكارين، قوات قطاع الطرق، لوحة المجرمين، العجلة المظلمة، الصور المذهولة، وتتكرر الخطط النحوية فى مواقف متشابهة مكونة روابط واضحة: يستخدم البناء الاسمى للتقديم الوصفى للأماكن والأشياء والشخصيات: أطلال سلاسل جبال مورينا، فصل من المجرمين، نقاش أصم؛ أما الملامح الدالة على صور الشخصيات فقد تم التعبير عنها عبر استخدام البدل المثالى هكذا: تم وصف الأب باريتاس بأنه " أعرج، ذقن كابوتشيه، كثير من الأوشحة الرهبانية على صدره، رداء خشن كالذى يرتديه الزهاد" ووصف السوردو دى تريانا هكذا "كهل فلمنكى غير وقور، دخان رماد قوائم نحيفة، ندبة جرج ممتدة من الأذن إلى الأذن". أما الأشياء فقد وصفها باستخدام عبارات اسمية تكرر بيان الصفة + الاسم: مقطع من الكريستال معقودة، انعكاسات رائعة، دوائر عميقة... وبعد تحديد صفات الشخصيات باستخدام البدل وتحديد الأشياء بالصفة التى تشير إلى ملمحها سواء بلونها الغالب عليها أو بإبراز مظاهرها فإن الإشارات المتتالية تكرر واحداً من الألفاظ المميزة، وتتسع مع أخرى وهكذا فإن السوردو دى تريانا سيكون السوردو، المتفاخر بقوة بنيانه، السجين، العجوز الأشقر قليل الاحترام، السيد فراسكيتو... وسوف نحلل التناظر مع تحليل الدلالات.

ب) مصادر تباعدية: إن الكلمات التى يستخدمها منتقاه بعناية بحيث تكون أدبية ليس لأنها ذات أصل ثقافى أو لقلة شيوع استخدامها، وإنما يرجع ذلك للمعانى التى تكتسبها فى النص عند اتحادها وتقاربها بين بعضها البعض أو إذا تعرضت تلك الكلمات لتغيير فى المجال الدلالى الذى تنتمى إليه أو عند إجراء اشتقاق مثل: سمسم التى تشير إلى كلمة كهف والتى تجىء من حكاية على بابا؛ واستخدام كلمة "فصل" بدلاً من اجتماع مجموعة المجرمين" والتى تبدو من عنوان العمل نفسه "مدنس المقدسات؛ واستخدام أسود وجلبة حمراء وذلك ليدل على تبادل الأضواء والظلال، تعصف بانعكاسات رائعة بدلاً من انعكاسات مستمرة للأضواء، أسطورة أضواء بدلاً من تغييرات فى الإضاءة ... إلخ وهكذا فقد استخدم استعارات مثل جلبة وعاصفة وأسطورة ليدل كل منها على الضوء، وهى كلمات ذات أصل ثقافى أو مشتقات أو منقولة من جمال دلالى إلى أخر استطاع من خلالها بلوغ درجة كبيرة من التباعد التعبيرى.

كما أن طريقة تقديم الشخصيات من مستويات عامة يمكن اعتبارها أيضا واحدة من مصادر التباعد إذ يجعلهم يُشاهدون كأكوام أو مجموعات أو ظلال أو حلقة من الناس أو لوحات أو أسلاك... إنها خيالات (ويفسر ذلك العنوان الجانبى للعمل "مسرحية دينية للأشباح") تبدو غير واقعية، وتعيش فى عالم من الفضائل والقيم والعادات البعيدة كل البعد عن المجتمع، بالإضافة إلى أنهم يتحدثون لغة تكتظ بالتلميحات التى تجبر قارئها على العودة لقراءتها مرة أخرى

ليستوعبها مع أن الشخصيات تستخدم هذه الكلمات والعبارات بطريقة عفوية فى التعبيرات وفهمها وعلى سبيل المثال الارتياب الملتوى الذى يجيب به السوردو دى تريانا، فهى عبارة من الممكن أن تمر على القارىء دون التفات إلى ما تعنيه، ولكن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة للمجرمين الذى قابلوها بالضحكات؛ لقد كان التهكم والسخرية والفخر واللمز والتهريج الذى غلب على مجموعة المجرمين لدى استماعهم لاعتراف السوردو يدل على أن جميعهم يدركون جيداً الكم الكبير للجرائم والفظائع التى ارتكبها طول حياته، حتى على الرغم من الطريقة والأسلوب الذى استخدمه المتهم فى اعترافه، وهناك علاقة مباشرة بين التباعد اللفظى والبناء النحوى، وبين التباعد بين هذه الشخصيات فى كل مظاهرها: فكلها ينتمى إلى "ربما إلى "درجة جمالية مستحيلة البلوغ" التى يتحدث عنها بأى إنكلان فى "وردة من ورق".

ج) هناك تقارب دلالى لاثنين من أبرز المتناظرات "الدين" و "العنف" أما المناظر المصاحبة لكلمات القاموس الذى يعتمد عليه وكذلك الاستعارات الناجمة عن تلك الكلمات، إضافة إلى المعالجات النحوية كل ذلك ينظم مختلف العلامات للعديد من الأنظمة السيميولوجية ويوجهها نحو المحتوى نفسه. إن باى إنكلان يتبع قانونا سيميولوجيا أطلق عليه اسم "قانون موكارفسكى" Ley de Mucarovsky ويتلخص فى تجميع علامات مختلفة تتبع عدة أنظمة سيميولوجية للدلالة على الشىء نفسه: مفهوم "العنف" تدل عليه أفعال العصابة، فى إطلاق النار بالنهاية فى التاريخ

الرهيب الذى حكاه السوردو دى تريانا؛ والنقاش الأصم للمجرمين، وفى الوقت ذاته يدل عليه الضوء والظلال الذى تم عرضهما مثل "أسود وجلبة الأحمر" أو الانعكاسات التى تبدو مثل "طوفان"؛ وكذلك فى الظل الذى يراقب أسماعه على الأرض، والذى يدل على إحساس الخوف وانعدام الأمان؛ يوجد أيضا فى "الدفقات الدموية" والتى تشير ببساطة لون الضوء الأحمر المنعكس على صفحة مياة البركة.

ونستطيع اكتشاف التناظر فى "الدين" فى الكثير من الألفاظ، ويجدر بنا تعدادها حتى نبرز دلالاتها: مدنس المقدسات، فصل، الأب باريتاس، ذقن كابوتشيه، إكليل الأكليروس، روح ، متعبد ورع، انعكاس تدنيس المقدسات، صورة إكليل سان أنطونيتى، صوت منشد، يفزعه تدنيس المقدسات، الاعتراف، القديس، لوحة المجرمين... وفى تعبيرات تشير إلى أماكن وأفعال طقوسية: الكريستالات المعقودة وهى تبدو ذات علاقة بمشاهد الكنيسة أو الكاتدرائية، والمقبرة التى يضعون فيها السوردو دى تريانا، وهى ذات علاقة بصورة المقابر، والكشاف الموضوع فى الأعلى فوق تاج الأب باريتاس يذكرنا بالهالة الإلهية التى توضع فوق رؤوس القديسين المسيحين.

يرتفع جو التراجيديا إلى مستويات من اللاواقعية والتعصب صعبة الفهم على كل هؤلاء الذين لا يوافقون على القيم السلبية لعصابة المجرمين. ولا تفقد الأفعال منطقيتها فيما لو قبلنا اعتيادية نظرة هذا "المجلس المظلم" لها؛ كان

إطلاق النار فى النهاية حلاً لعقدة المخرج الوحيد للدراما المعالجة: فكان إما أن يعفون عنه أو يقتلوه، بيد أن القتل هنا لم يكن عقاباً له على خيانته التى يتهمونه بها، وهذا هو اللا معقول فى الفعل - ؛ أطلق عليه القائد النار "حتى لا يثير مشاعر سامعيه". وهناك جريان من موقف إلى أخر فى ذلك الفراغ المأساوى الذى راحت غشاوته تزول: عدم وجود خطوط واضحة بين الألفاظ التى تنتقل من حيز إلى أخر داخل إطارها الدلالى، والغموض الناشىء عن النظرة المتباعدة للمجموعة، والأضواء التى تتصارع ضد الظلال، والانعكاسات التى تسقط على صفحة البركة وكأنها طوفان، والحكايات وهى ليست كلمات وإنما أضواء، كل شىء يفترض وجود حالة من الغموض والجلبة والضوضاء والارتعاشات التى بلغها الكاتب باستخدام تقنية تذكرنا باللوحات الانطباعية: إنها نقاط من لون توحى فى مجملها إلى لون أخر، والبروفيل ليس خطاً متواصلاً فهى خطوط مرسومة بأقلام مفككة، وبالتالى فإن النظرة المتباعدة تصبح الوحيدة التى يمكنها تلقى المقادير والأحجام بأبعادها الخاصة بها فى ظل تلك الحالة من الفوضى.

إن التقنية الانطباعية تجعل الأشياء والأشخاص تتحدد بشكل يخالف حقيقتها وإنما بالصورة التى تبدو بها : الأب باريتاس يبدو كالجدى، إنه جدى بل إن الانطباع هو الذى يؤدى لذلك؛ يبدو كالطائر طويل الساقين، مع أن قوائمه ليست طويلة؛ يبدو كالراهب، مع أنه ليس راهبا ويتظاهر بذلك ليتلقى اعتراف السرودو دى تريانا.

لقد عم الغموض الفنى "مدنس المقدسات" من العنوان وحتى حل العقدة، من الفعل وحتى الشخصيات، من الألفاظ وحتى البناء اللغوى. هذه ملاحظة أخرى وربما تكون أكثر ما تميز ما هو أدب داخل العمل.

والأدب موجود فى الإرشادات المسرحية لـ "مدنس المقدسات" باللغة الدلالية أما تلميحات مختلف أنظمة علامات العرض فقد تمت صياغتها اعتمادا على قوالب وأشكال أدبية؛ فما هو مسرح وما هو أدب يرتبطان ارتباطا وثيقًا بالنص الدرامى ـ بكل ما فيه ـ حتى الإرشادات المسرحية وبالتالى ضمن العبث القول بأن هنا فصلاً بين مجالين متعارضين بالنص (الأدب) والعرض (المسرح)، وأعتقد أن ذلك يضر المسرح ككل.

مهزلة القواد الأرمل المدعو ترامباجوس*

ينص تاريخ الأدب على أن تاريخ المسرح بدأ مع ظهور أولى النصوص المسرحية، واستمر فى تسلسل تاريخى بكتاب وأعمال دون الوضع فى الحسبان أى شىء أخر يتعلق بالعرض.

بمعنى إن المسرح يدرس باعتباره نوعا أدبياً، مثلما هو حال الشعر الغنائى والملحمى، إذ إن ثلاثتهما يتميزون بملامح تعارضية: يقال إن الموضوعية أساسية فى الملحمة بينما يتميز الشعر الغنائى بالذاتية، وأن القيم اللغوية هى أكثر ما يستخدمه العرض. ومن ناحية أخرى يتضح أن الشعر الغنائى لا يلتفت للزمن بينما تتجه الملحمة والرواية نحو الماضى، وأن الدراما فى تنفيذها على مر العصور تعتمد على الحاضر.

هذا يعنى منح امتياز للنص وسيطر هذا على النظرية الأدبية حتى أواخر القرن التاسع عشر. إلا أن نشاط بعض مخرجى المسرح مثل الإنجليزى إى. جى. كرايج E.G.Graig والسويدى أ. أبيا A.Appia، أدى إلى توجيه الاهتمام إلى العرض وإلى العلامات غير اللغوية التى تستخدم فيه.

كان من نتيجة ذلك سيطرة فكرة أن من أكثر الملامح التى تميز المسرح كاستعراض هو إمكانية الإضافة إلى النص دلالات ومعان ناشئة عن المجموعات

---

* منشور فى دراسات حول العصر الذهبى، تكريم البروفيسور فرانثيسكو يوندوراين Francisco Yundurain. منشورات وطنية مدريد عام ١٩٨٤م .

المتباينة لأنظمة العلامات: الإلقاء، المحاكاه، التقارب والتباعد بين الشخصيات، الفضاء، الضوء، الموسيقى... إلخ، ولكن الأهم من ذلك هو أن إمكانية عرض تلك العلامات بشكل متزامن ولقد استطاع بارت Barthes تمييز المسرح انطلاقاً من هذا التصور بأنه "تعدد أصوات إعلامى" أو "كتلة من العلامات" وذلك لتمييزه عن بقية الأعمال الأدبية التابعة للأنواع الأخرى الخاضعة للتعبير التتابعى الذى تفرضه اللغة. وبمقدرة المسرح أن يقدم للمشاهد رسالة سمعية مستخدماً العديد من الوسائل (لغوية وموسيقية وغيرها من الأصوات) وفى الوقت ذاته رسالة مرئية ناتجة عن علامات من وسائل سيميولوجية متعددة (ملامح وحركات وأشياء.. إلخ).

من السفه اختصار المسرح فى النص والتغاضى عن الكثير من إمكاناته التعبيرية، نعم النص أدب، ولكن هذا ليس كل المسرح، كما أن العرض قابل للانتقال ومتغير، وبناءً عليه يصعب عمل دراسة ثابتة عنه، إذن أين يمكن إيجاد كنه المسرح الذى يمكن تحليله اعتمادًا على نظرية نقدية؟

عندما نطرح القضية بهذه الطريقة تبرز حالة من التوتر بين النص والعرض فبينما اختزل النقد التقليدى المسرح فى النص، جاءت الممارسة العملية المسرحية التى تحاول وضع اللغة كواحدة من أنظمة العلامات التى تشترك فى إتمام العرض، بل وصل الأمر إلى حد من التطرف جعل الاتجاه يحاول حذف اللغة باعتبارها غير مسرحية ففى مواجهة ما هو أدبى أى النص الدرامى يوجد ما هو مسرحى : كل الأنظمة المتاحة للعرض.

ولسنا الآن بصدد ذكر العبارات التاريخية التى قيلت جراء هذه المواجهة، وهى أن نرتضى بشكل أساسى أن للمسرح ظاهرتين اساسيتين مختلفتين تمام الاختلاف: النص الباقى والعرض الزائل، وبينهما علاقات مختلفة المستوى على مدى التاريخ.

وسوف نطرح التقنية ونطبقها على إحدى الأعمال القصيرة ل ثريانتس " Cervantes عرض قصير لقواد أرمل اسمه ترمبا جوس" Entremes del ruffian viudo llamado Trampagos وسنرى ماهى العلامات المتاحة فى النص لتحويله إلى عرض مسرحى. وسنحاول التحقق من كون النص الدرامى يتضمن البيانات الكافية ليكون عرضاً مسرحياً. لو كان الأمر كذلك فإن ماهية المسرح ستكون كامنة فى النص بكل إمكاناته التواصلية سواء كانت لغوية (بما فيها الصمت فى مواجهة اللغة) وتنفيذ طرق الإلقاء أو غير اللغوية: إيماءات (تمثيل صامت أو إيمائى) تقارب (حركات وعمل مسافات بين الشخصيات) وكل ما هو موجود على المنصة ولا علاقة له بالممثل مثل الأشياء والديكورات...

وتؤكد أ.أبرسفيلد A.ubersfeld فى (Lire le théâtreمنشورات اجتماعية، باريس عام ١٩٧٨م) على أن النص يتضمن العرض بصورة أو بأخرى، وبالتالى فهو مسرح وليس أدباً فقط .

أما د. قيصر جروبر D.Kaisergruber وج. لمبرت J.Lempertلفى (Ph edre.) Pour une sémiotique de la representation classique, larouss, 1972).

فقد أكد هو الأخر بأنه "بداخل البناء النصى الخالص نفسه توجد المسرحية.

ويطبيعة الحال لا يجب الظن بأن جميع علامات المنصة توجد فى كل الأعمال فقد أفاد كوفزان بوجود ثلاثة عشر نظاماً سيميولوجياً ("العلامة فى المسرح. مدخل إلى سيميولوجيا فن الاستعراض" فى ت.ف أدورنو وآخرين T.F.Adorno، المسرح وأزمته الحالية، مونت أبيلا، كاراكاس عام ١٩٦٩م) مع الوضع فى الحسبان أن كل العناصر التى تمد العرض بالدلالات لا تنطبق بالضرورة على النص نفسه فى عروضه المختلفة، أو أن كل نص يقتضى كل هذه العلامات. فالنص الدرامى يتضمن داخله علاماته المشهدية الأكثر أهمية. فلقد قام ب. جولى بوجلياتى P.Gullli Pugliati بعمل قراءة سيميولوجية للملك لير ، وأثبت أن لغة النص تشير، على الأقل فى أجزاء منها، إلى تجديدات مشهدية خاصة بهذه العلامات المسرحية.

ربما لا يمكن التأكيد على وجود "لغة مسرحية" أو أن إحدى وظائف اللغة هى الخاصة بعملية المسرحة، إلا أنه أمكن إثبات أن فى لغة الدراما توجد اصطلاحات ليس لها وجود فى أنواع أدبية أخرى.

ويتمسك أ.سيربيرى A.Seperi

(Ipotesi teorica di segmentazione del texto teatrale" strumenti critici, 32-33,1976)

بالنظرية التى تفيد بأن أكثر ما يميز اللغة المسرحية هى قدرتها على "التأدية"، أو التنفيذ (أعطى هذا اللفظ المعنى نفسه الذى تتضمنه نظريات أوستين Austin).

أعتقد أنه عند الحديث عن ال"استخدامات فى اللغة المسرحية يجب الوضع فى الحسبان أن اللغة فى إجمالى العرض تتمتع بإمكانيات أكثر، وقدرة أكبر على المناورة من أى شكل لغوى آخر، فهو يتمتع بعدد كبير من المذيعين أو الناطقين (مؤلف، مخرج، ممثلين)، وكذلك عدد كبير من المتلقين (الممثلون أنفسهم الذين يقود بعضهم بعضاً ضمن الاصطلاحات المسرحية؛ الممثلون الذين يقودون الجمهور، والمؤلف الذى يقود المخرج والممثلين... إلخ.

فى الأساس، ودون استثناء الإمكانيات الأخرى، سوف نميز اثنين يبدو أن لنا أساسيات أ) اللغة كإبداع أدبى يصور عالماً من الخيال، ولها قيمة الثبات (أو العرض) أى إنها لغة تعطى شهادة لما يحدث على المنصة، أو للأشياء التى تُرى فوقها، ب)لغة ذات قيمة تنفيذية وعلى الأخص فى توجيهات الكاتب، مع أنها قد توجد أيضا ضمن الحوار الذى يقود مخرج العرض ويرشده إلى كيفية إعداد الفضاء والزمن والممثلين فى العرض.

وحول المفهوم الأول وهو الثابت، المؤكد فلغة المسرح هى نفسها لغة الرواية فى شكلها العام لا أكثر ولا أقل: إذ تعطى شهادة على حقيقة مصطنعة، وجو أسرى واجتماعى وشخصيات تتحرك وسلوكيات تتبع داخل هذا الجو... إلخ وتستخدمها الشخصيات (الممثلون) بشكل متفق عليه كما يستخدمها ناطقوها.

أما اللغة التنفيذية فهى على العكس من ذلك. إذ إنها تقود المخرج والممثلين (لا يقاد بها الجمهور) الذين يجب عليهم تنفيذ ما هو ضرورى لكى يجعلوا العلامات قابلة للتحقيق. فعلى سبيل المثال يستهل ثربابتس الإرشادات المسرحية قائلاً: يخرج ترامباجوس Trampagos مرتديا قلنسوة حداد، ومعه باديميكم vademecum خادمة حاملاً سيفين شيش" ويبدآن بالكلام

ترامباجوس :

باديميكم

باديميكم :

سيدى؟

ترامباجوس :

هلا أحضرت السيوف؟

باديميكم :

أحضرهم معى (٢٩) [1]

لغة الإرشادات المسرحية تنفيذية مباشرة، تجبر المخرج على إعداد منصة

---

(١) من ميجيل دى ثربابتس، كوميديا ومهازل قصيرة دار نشر أسباسا - كالبى، مدريد، عام١٩٤٠م المجلد الأول، مهازل بعد الأجزاء المذكورة من النص يأتى رقم الصفحة بين قوسين.

يدخل إليهـا اثنان من المـمثلين، أحـدهم يرتدى قلنسـوة حـداد، والأخـر يحـمل سيفين، كما أن الحوار أيضا تنفيذى من حيث إنه يجبر الممثلين على تكرار كلمات النص وإظهـار الأشـيـاء التى يجلبـانهـا وهى السـيـفين. ومع ذلك فإن الحـوار فى اصطلاح المسرح يعد مؤكداً ثابتاً، وفى الإمكان فى هذه الحالة تحـديدًا الاستغناء عنه: ترامبـاجو يسأل عن السيفين فى الوقت الذى يمكنه أن يراهما، تماما مثل المشـاهدين مـا لم يكن شـيـئـاً ليس واضـحـا أو ظاهراً بحـيث يكون "باديميكم" أحضرهما مختبئين.

وتعد لغة الإرشادات المسرحية فى الغالب الأعم تنفيذية بينما يعتبر النص تأكيدى، ومع هذا، قد تحدث تغييرات حسب العصر والكتاب، فعلى سبيل المثال نجد أن باى إنكلان قد اعتاد تقديم الإرشادات باستخدام لغة تثبيتية يصف فيها مـا يراه ويسـمـعـه، وفى بعض الأحـيـان يلعب دور الراوى العـالم بكل تفـاصـيل الموضـوع وذلك عندمـا يعطى كل التـفـاصيل عن مميـزات الشـخصـيـة، أو يسـرد موجزا عن سلوكياته التى كان يتبعها قبل أحداث الدراما . هيا نتأكد من ذلك من خلال عمل محدد:

ضوء الصباح الأزرق الرصاص .جو بارد. مطر، نهر من الجليد. فى مفترق إحدى الطرق، كور الحداد التابع لسيميون خوليبى.

عندمـا يسرد الكاتب هذه التفاصيل فإنه لا يتجاوز الحدود المتاحة للمراقب، إلا أن الجزء التالى يمكن أن نستنج أننا أمام راو عالم بالأحداث:

يمارس سيميون إلى جانب مهنته كحداد أشغالاً أخرى مثل عضويته بغرفة غنائية، وحلاق ذقون الموتى. شاحب الوجه، دائم شرب الخمر، يسعل دائماً سعال شاربى الخمر، أشعث الشعر، يهوى الخطابة بالحاقة، ومن أكثر المتعصبين لمنقوع الينسون المتخمر، ذو مزاج غريب، يبدو عليه حزن وسوداوية حفار القبور أو الجلادين. امرأة منهارة تجلس على الفراش الحقير تدخل إصبعها فى أذنها.

هذه هى التوجيهات الأساسية لمسرحية "وردة من ورق" والتى نجد أن بعض المعلومات المذكورة فيها تعد استجابة للغة تقدم حقاق ملحوظة ومرئية مثل "شاحب الوجه، سكران، يسعل سعال معتادى شرب الخمر"، وبعضها يشير إلى معرفة مسبقة مثل:"إنه خطيب بالحانة والأكثر تعصباً لمنقوع الينسون المخمر" وأخيراً نجد أن عبارات أخرى تدل على تحليل وتقييم من قبل المراقب مثل: "غريب المزاج، يبدو عليه حزن وسوداوية حفار القبور أو الجلادين. هذا ما يتعلق بالوضع الذى يتخذه مذيع الرسالة لأن المتلقى هنا يلاحظ أن اللغة ليس فيها أمرٌ بتنفيذ شىء بشكل مباشر، وإنما هى وصف لما يجب أن تكون عليه المنصة حتى يتخذ الحوار الذى سيبدأ بناءً على التوجيهات شكلا احتماليًا:

لا أنكامادا :

إنك تقتلنى أيها السافل ! رأسى تتشطر نصفين! اترك سندان جهنم...!

فلو لم يقم المخرج بإعداد كور الحداد على المنصة، ولو لم يكن الممثل الذى يؤدى دور سيميون يطرق على الحديد لحظة ارتفاع الستار، ما كان هناك أى معنى لاحتجاج الزوجة [1].

---

(١) أى النائمة فى السرير، وهى زوجته (المترجم).

ونستنتج من ذلك أن اللغة هنا مستخدمة فى شكل تأكيدى داخل عالم خيالى تتكلم فيه الشخصيات وتسمع وإنما فى صورة تنفيذية، إذ إنه على المخرج الاستجابة لما يقال حتى يعطى شكلاً مسرحياً للدراما. وتعتبر الحرية المكفولة للمخرج واسعة المجال بالقدر الذى يسمح به الانسجام بين الحوار والمنصة.

وتنطبق لغة المسرح على ما أطلق عليه علماء المنطق اللغة الوضعية التى تتجزأ على "الذات الأنانية" : أنا/هنا/ الآن، وعلى "الألفاظ الإشارية" التى تتم صياغتها باستخدام اسم (لفظ مميز أو مجرد كتحديد مختصر) أو عن طريق استخدام عنصر دال على الإشارة (هذا، كل، ياء الملكية...) إنها إذن لغة قابلة للتحقيق داخل فضاء محدود، وفى زمن حال وبألفاظ ذات تحديد كاشف، بمعنى أنها ذات إشارة حالية واقعة.

ومن المعروف أن جميع الوحدات اللغوية للغة الوضعية (ال أنا، أل هنا، الآن، الأسماء الدالة على الإشارة...) تستخدم أيضا فى القصة، وكذلك الزمن المضارع والفضاء المحدود، بيد أنه يمكن للرواية مبادلة المضارع بالماضى، واستخدام فضاءات متعددة، كما يمكن فيها تعاقب أو خلط الضمائر الثلاثة (المتكلم والمخاطب والغائب) مفردة أو مجموعة، ذلك لأن لغة الرواية لا يمكن أن تكون وضعية بل تقبل وسائل تباعد غاية فى التباين والاختلاف.

ويتميز النص المسرحى بلغة نوعية تمتاز ببعض الملامح التى تختلف عن ملامح الأنواع الأدبية الأخرى؛ جميعها يسعى إلى أن يصبح عرضاً ضمنياً، بل

أكثر من ذلك حيث تحتوى على الإشارات الكافية لتقديم عرض يتمتع بهامش من التفسير من قبل مخرج العرض والممثلين.

أ) ذوات أنانية: أنا، هنا ، الآن،

ب) زمن حاضر، يؤدى إلى استخدام أشكال فعلية للتعبير.

ج) إشارات لحيز فضائى محدد يستلزم ألفاظًا تحتوى على "تحديد كاشف"

د) أسماء أشارة مع وفرة من العلامات الإشارية.

هـ) تلميحات مستمرة إلى قوانين غير لغوية (طرق إلقاء، إيماءات، تباعد وتقارب،إشارات لأشياء وعلامات عن إشارة).

ويمكن للمسرح أن يتلاقى مع الرواية من أن لكل منهما حكاية تُحكى. فلقد أبرز بارت Barthes أن المسرح ما هو إلا "شكل من أشكال الرواية"، أما الفارق الجوهرى بينهما فيكمن فى اللغة لأن المؤلف الدرامى يضع فى ذهنه أثناء الكتابة أنه يتعامل مع موضوع يعرض على منصة، وبناءً عليه يقوم بتكوين العمل على هذا الأساس، بينما كاتب القصة يكون على العكس من ذلك إذ يصف أو يأتى بأشياء من ذاكرته، يعرض تفصيلاً أو يوجز مواقف وأوضاع دون التقيد بزمن أو فضاء أو أشياء أو مواقف بعينها، ولهذا السبب فإذا دعت الحاجة لتحويل عمل قصصى إلى عرض مسرحى، مثلما تكرر كثيراً، فإنه يكون من الضرورى عمل

اقتباس مسبق يتم فيه تغيير مواقف واللغة التى صيغت بها دون المساس بالحكاية نفسها.

ولقد اعتبرت الحكاية فى المسرح العنصر الرئيس والأهم تجاه بقية.العناصر كالشخصيات مثلا. وسارت هذه النظرة منذ أرسطو وحتى نهاية القرن التاسع عشر مع اتجاه مسرحى غالب وهو الواقعى، ومع ذلك فإن الهزليات القصيرة ركزت اهتماها على المواقف وعلى اللغة وعلى الأنماط البشرية. حتى أن ثريابتس نفسه عندما تحدث عن باسوس pasos * التى كتبها لوبى دى رويدا lope de rueda صنفها على أساس الشخصيات الرئيسة :السوداء، القواد، العبيط، مواطن بينكايا "وقد صاغ لوبى دى رويدا هذه الأنماط البشرية الأربعة وغيرها الكثيرين بحرفية عالية ودقة شديدة" فقد كان لكل منها لغة خاصة تعرض مواقف كوميدية ساخرة تم عرضها مرات ومرات بحيث أزاحت الحكاية للمستوى الثانى من الاهتمام.

أما فى الهزلية القصيرة Entremés لثريانتس "القواد الأرمل المدعو ترامباجوس، نجد أن الأحداث والحكاية ليست هى العناصر الأبرز، وإنما المواقف واللغة التى تُحكى بها، والقيم والقيم المضادة التى يتم بها تبرير واكتشاف العلاقات بين الشخصيات وسلوكياتها.

---

* قطع فكاهية قصيرة أو pasos هى قطع مسرحية فكاهية قصيرة وضع أساسها لوبى دى رويدا lope de rueda فى النصف الأول من القرن السادس عشر، وتحمل طابعاً واقعياً، وتحتوى على عدد ضئيل من الشخصيات (المترجم).

وتتميز عقدتها بالبساطة الشديدة وتحتوى على مشهد وحيد.

أ) يتحول تراماباجوس إلى أرمل، وتُعرض معلومات حول هذا الموقف:

الاستعداد لتلقى النزع وبعض الصلوات الجنائزية ورثاء بيريكونا pericona وسط حوار بين تراماباجوس تشيكيزناكى chiquiznaque ، وإذا نظرنا إلى الحوار الدائر المكون للحكاية نجد أنه قليل جداً ولا يرقى إلى تسميته مسرحًا، ولهذا السبب تم اللجوء إلى بعض "أشغال المنصة" التى تجعل الشخصيات تتحرك : تأدية بعض حركات تدريبية بسلاح الشيش، ودخول وخروج باديميكم، وكذلك مع وجود مقاعد وأغراض تستعمل فى الجلوس عليها.

ب) يصل الأصدقاء لتقديم واجب العزاء للأرمل خوان كلاروس juan claros والقواد وهم ريبوليدا، بيثبيتا، موسترينكا Repulida, Pizpita, Mostrenca اللائى يحاولن إخراجه من حالة الحزن بخلع ملابس الحداد ويتسابقن فى عرض أجسادهن عليه كبديل للزوجة المتوفاة، وعند ذلك تحدث وقفة وهو أمر خاص بهزلية "القواد" إذ يدخل أحد الأشخاص ليحذر بمجىء الشرطة؛ لا تعتبر هذه الوقفة من بين "أشغال المنصة" لأنها مستخدمة وظيفياً لخفض حدة التوتر الشديد الناتج عن تنافس المتسابقات الثلاث على الفوز بمصاحبة تراماباجوس.

ج) تراماباجوس يخلع ملابس الحداد ويختار ريبوليدا، وينتهى النزاع وهنا تنتهى العقدة، وكان يجب إنهاء المهزلة كخاتمة روائية منطقية إلا أن هذا

النوع المسرحى محكوم عليه بالإطالة وبضرورة إدخال فن الرقص. كان يمكن أن يرقص الجميع احتفالاً بالزواج، وهم الشخصية الرئيسة والصديقان والمحظيات الثلاث وباديميكم، ولكن الكاتب أضاف شخصية أخرى وهى اسكرامان Escarraman، ربما تكون بهدف الإطالة، هذه الشخصية تشتهر ببراعتها فى الرقص حتى أنه أطلق اسمه على إحدى الرقصات، ويبدو فى أحد المشاهد بأنه "قاضى الطلاق" تظهر هذه الشخصية بملابس المساجين، وهنا يجب الاستماع إلى صيحات القوادين والمومسات الذين كانوا يظنون أنه كان قد مات، وكما هو منطقى يشرع فى سرد حكايته ليشرح لهم كيف وصل إلى هذا الحال التى يبدو عليه، وتنتهى المهزلة التى كان قد تم الوصول قبلا إلى نهايتها، وذلك برقصات مرحة فى الإمكان إطالتها حسب رغبة الجمهور أو ضرورات البرنامج.

هذا هو التتابع الروائى للمهزلة القصيرة، والذى لا يختلف عما هو متبع فى الرواية حيث يتوازى بناؤها المسرحى:

المشهد أول :

حوار بين ترامباجوس وباديميكم يجرى فى الوقت نفسه الذى يتم فيه الإعداد لواقعة النزاع. زمن مضارع متزامن الحدوث مع غيره.

المشهد الثاني :

حوار بين ترامباجوس وتشيكيزناكى يتم فيه الإعلام عن حياة بيريكونا، وهنا يوجد بالتالى تشويه بين زمن العرض والحوار وزمن الحكاية التى تحكى والمشهد

قليل العناصر المسرحية ولكى يمنحه الحيوية أضيفت إليه "حيل المنصة": دخول وخروج باديميكم الذى يقطع الحوار ومبارزة سلاح الشيش بين الآخرين ثلاث مرات بطريقة غير لائقة.

المشهد الثالث :

تتم معاودة الحوار المسرحى، والذى يتقدم نحو حل العقدة حيث تبدو صديقات ترامباجوس اللائى يردن إخراجه من حالة الحزن وخلع ملابس الحداد كرمز لهن، ويبدآن فى إغرائه وإثارته كى يتخير رفيقة جديدة له. وفى اللحظة التى يجرى فيها هذان الحدثان: خلع ملابس الحداد واختيار ريبوليدا، تنتهى حالة النزاع التى كانت قد بدأت عقدة العمل، وهنا ينفتح موقف جديد من البهجة باحتفال الرقص المرح.

المشهد الرابع :

وهو زيادة عن البناء الدرامى غير أنه موجود فيطيل المهزلة بقدر الحكاية التى تسردها شخصية انضمت للعمل، وهى حكاية غير مسرحية كما أنها بعيدة عن الموضوع الذى يعالج فى العمل.

ولقد تم تقسيم المشاهد عن طريق دخول وخروج وظيفى للشخصيات لم يكن هناك أى تعديل على المنصة بخروج ودخول باديميكم للإتيان بمقاعد لأنه حدث وحيد، ومع هذا نجد تغييرا لدى دخول تشيكيرناكى لأن الموقف الأول الخاص

بإعداد المنصة للنزاع تغير إلى موقف أخر يتم فيه رثاء المقبورة بيريكونا. كما أن هناك تغيير على المنصة لدى دخول الأصدقاء الذين ستؤدى مقترحاتهم إلى حل عقدة الحكاية.

ويتم تقسيم المشهد بشكل عام متوازيا مع تقسيم الوظائف إلا إذا كانت الشخصيات التى تدخل و تخرج بلا طابع وظيفى. و يعتبر الدخول و الخروج و - بالتالى - تقسيم المشاهد هى عملية مسرحة وذلك فى مقابل تقسيم المشاهد والأحداث التى جرت عليها العادة فى كل ظواهر الحكاية. إذ إن الخروج والدخول له علاقة بالفضاء المحدد. وفى العمل الذى نحن بصدده "مهزلة قواد أرمل يدعى ترامباجوس نجد أن البطل يصل إلى فضاء يفترض أنه صالة منزله، مع أن ذلك لا يبدو فى التوجيهات، ويبقى فى هذا المكان ساكناً كى يستقبل بقية الشخصيات، إذن فالأمر يتعلق بفضاء وحيد تتوافد عليه كل الشخصيات وتجرى فيه كل الأحداث والحكايات. والمفترض أن يكون هذا الفضاء هو صالة منزل ترامباجوس لأن فيه باباً يؤدى إلى الداخل (من حيث يدخل ويخرج باديميكم للإتيان بمقاعد) وباب يؤدى للخارج حيث يدخل الزوار، وهو الباب نفسه الذى أطل منه، شخص" يحذر من وصول الشرطة، وعبارة "فى الشارع بالأسفل" تدل على أنها صالة فى منزل يقع فى شارع.

الجانب الأكبر من التلميحات إلى حركات الشخصيات وإلى الأشياء الموجودة على المنصة أشار إليها الكاتب فى توجيهاته. إذ يتضح بشكل منهجى الدخول

الوظيفى لتشيكيز ناكى والقواد خوان كلاروس مع المومسات الثلاث وكذلك الدخول والخروج "النوعى" لباديميكم و"الشخص" وإسكرامان؛ أما الأشياء المذكورة فهى ثلاثة أساسية: السيوف والمقاعد وملابس الحداد. ليست هناك أية إشارات لملامح أو حركات منصة للشخصيات ما عدا التى تحدث عند دخول إسكرامان الذى يقول الكاتب عندها: "يدخل شخص يبدو أنه سجين، بسلاسل على كتفيه، وينظر للجميع باهتمام والجميع أيضا يدقق فيه" (٤٦) وأظن أنها المرة الوحيدة التى أشار فيها الكاتب إلى "علامات إيمائية" فى كل العمل الذى ينظر فيه الأشخاص لبعضهم البعض ويؤدون أفعالهم ويومئون حسب ضرورات الحوار.

والإرشادات المسرحية الدالة على الدخول والخروج متعددة :

أ) "يخرج ترامباجوس مرتديا عباءة حداد، ومعه خادمه باديميكم حاملاً سيفين من سيوف الشيش" (٢٩).

"يدخل باديميكم" (٣٠)

ب) "يدخل تشيكيزناكى، قواد" ٣٠

"يدخل باديميكم ومعه مقعد قديم جدا ومتهالك جدا" (٣١)/ "يعاود الدخول" (٣٢)/ "يدخل باديميكم بالمقاعد المشار إليها" (٣٤)

ج) "يدخل واحد، مضطرب جداً" (٤١) / بعد ذلك يدخل" (٤١)/ "يعاود الدخول" ٤١ .

د) يخرج باديميكم برداء الحداد، يبقى ترامباجوس بدونه" (٤٤).

ويمكن أن يستمر بناء المنصة بلا أى معوقات حتى هنا: أ) دخول ترامباجوس ب) دخول تشيكيزناكى ج) دخول ثلاث نسوة د) خروج باديميكم برداء الحداد الذى يصل إلى حل العقدة، أما مرات الدخول والخروج الأخرى فهى للحشو. وابتداءً من هنا سيدور كل شىء حول الإعداد لمشهد الرقص"

"يدخل اثنان من الموسيقيين دون الجيتار" (٤٤)

"يدخل موسيقى" (٤٥)

"يدخل باديميكم" (٤٥)

"يعود الحلاق ومعه آلتى جيتار" (٤٧)

ينتهى الدخول والخروج ويبدأ الرقص، إذ إن الجميع حاضر ومعهم ومنهم كل ما هو ضرورى كما انتهى السجين من سرد حكايته، ذلك لأنه يجب الوضع فى الحسبان أن الدخول والخروج المتكرر لباديميكم أنعش المشهد الخالى من العناصر المسرحية والخاص بفضائل بيريكونا، ثم إن دخول الموسيقيين الأول

بدون آلات، وخروجهم للإتيان بالآلات الموسيقية بعث الروح فى قصة المسجون والذى بمجرد أن انتهى منها:

"يعزف الموسيقيون عزفاً ارتجاليا ويبدأون فى إنشاء هذه الأغنية الشعبية"(٤٩)

"يعزفون الجياردا* ويرقص إسكرامان الذى كان عليه الرقص، وفيما هو ينتقل تستمر الأغنية الشعبية" (٥١)

"الكنارى يعزف، ويرقص اسكرامان وحده وبينما هو يرقص يقول" (٥٢).

"يرقصون رقصاً قروياً يعرفونه جيدا، وعند انتهائه يطلب إسكرامان عزف الرقصة التى يحبها وعند انتهائه منها يقول" (٥٣)

كنا قد نبهنا بأن حل عقدة المهزلة حسبما تشير الحكاية قد انتهت بمجرد اختيار ترامباجوس لرفيقة جديدة ويخلع رداء الحداد. ومن هنا يمكن تبرير المشهد الأخير من حكاية السجين والرقص بأنه اتباع لعادة إنهاء هذا النوع من الأعمال بالرقص أو لضرورة إطالة زمن العرض، ويمكن أن نعزوا ذلك لسبب ثالث ألا وهو الدور الذى يلعبه إسكرامان" كان يجب أن يلعب دور الراقص، حسبما يقول ثريانتس، ويبدو أن الفرق فى ذاك الوقت لم تكن تخلو من أحد الراقصين، وكان يجب أن يلعب دورًا.

---

* جياردا "Gallarda" اسم رقصة إسبانية. (المترجم).

هذا، وتتوقف الإرشادات عند ذلك، ويمكن أن نستنتج منها قيمتها التنفيذية لأنها تشير إلى متى وأين، ومن الذى عليه الدخول إلى المنصة.

والآن هيا نتحقق من أن الحوار ذا الطابع التأكيدى قد احتوى بالمصادفة على قيمة تنفيذية، وأمربالقيام ببعض الحركات والإيماءات أو أنه أشار إلى تفاصيل خاصة بالملابس أو ببعض الأغراض.

كنا قد أطلقنا تعبير "اشغال المنصة" للأسلوب الخاص بأداءت "لازى" "Lazzi" فى الكوميديا دى آرت comedia dell'Arte على ذلك الفعل الذى لا يؤدى إلى تقدم فى موضوع العمل، وإنما يتلخص استخدامها فى تسلية الجمهور بينما تكون هناك شخصيات أخرى تحكى شيئا آخر.فبينما كان "باديميكم" يحاور "ترامبجوس" وهما فى انتظار وصول الأصدقاء الذين شكلوا حالة النزاع فإن "ترامبجوس" أدى أول إشارة للسيوف السوداء للشيش وعند وصول تشكيز ناكى إقترح عليه الدخول فى مبارزة للتدريب:

" هيا نلعب مباراة جديدة " (٣١).

من المحتمل أنه قال هذه العبارة مصحوبة بإيماءة ماقطعها عليه تشكيز ناكي:

أيها الغبى

ليس هذا وقت المبارزة ;فالدنيا تمطر

أو يجب أن تمطر اليوم ,أقدم خالص عزائى

" وننشغل بمبارزات تافهة " (٣١)

وعلى الرغم من أن ترامباجوس لا يستطيع التركيز فى المبارزة نتيجة تألمه من موت ملاكه، لا ينسحب من مبارزة الشيش ويقول :

وبعدها نفكر فى خدعة وحيدة ,حسبما أظن بلعبة الشيش فهى نادرة.

ويستمران فى تمجيد المقبورة وذكر مناقبها وفصلا كل شيء عنها ;عمرها وبياض جسمها ولألئ فمها... إلخ وذلك بلغة أهل كيبيدو التى تعلن عكس ما يقال ;وعندما تم الانتهاء من اللحظات التى طالت وهما يضحكان عاد ترامباجوس ليؤكد :

" تشكز ناكى :

ها قد فقدت من الذاكرة

حيل لعبة الشيش التى كنت ألعبها قبلا;

يلعب لعبة ثم يعود إلى وضعه الأول.

ليست هناك علامات تدل على حركات ولا زمن ,إلا أن الجزء التالى من النص يؤكد الاعتقاد بأنهما يمارسان اللعبة لأن ترامباجوس يقول :

" هيا نستريح قليلا ونوقف اللعبة عند هذه النقطة " (٣٦)

كما أنه ليست هناك إشارات عن الملابس أو عن ظهور الشخصيات على المنصة، ربما يكون ذلك راجعا لعدم وجود ضرورة لذلك حيث إن الشخصيات تعتبر انماطاً بشرية، فهم إما قوادون أو مومسات . بيد أن رداء الحداد* يكتسب أهمية من حيث إنه لا يعد بمثابة شئ، وإنما هو إشارة لعلامته : إنه رمز للحداد ,فطوال الوقت الذى ظهر به ترامباجوس كان علامة على حزنه وترمله وإحساسه بالوحدة بعد فقدان رفيقته، لم يخلعه إلا عندما اختار رفيقة جديدة . ويمكننا القول بوجود سميولوجيا حقيقية لرمزية رداء الحداد، بل الأكثر من ذلك، فهو إلى جانب كونه علامة على الحزن والحداد فإنه يلعب دورا وظيفيا من حيث إنه يمثل علامة على موقف يضع نهاية لهذه الحالة من الحزن لدى قيام ترامباجوس بخلعه.

ويستهل العمل أحداثه بإشارة مباشرة حيث يظهر ترامباجوس مرتديا رداء الحداد، ويصل الجميع بعد ذلك، ويبدو أن جميعهم لديه معلومات عن وفاة بيريكونا رفيقة ترامباجوس على مدى خمسة عشر عاما ، كما أن الجميع راغب فى إقناع ترامباجوس بخلع هذا الرداء . ومن هنا يكتسب الرداء معنى رمزى للحزن والألم، وبناء عليه فجميع الإشارات إلى هذا الرمز تتم عن طريق أوصاف

---

*رداء الحداد أو Capuz : عبارة عن لباس طويل وفضفاض ، مع وجود قلنسوة للرأس وذيل طويل يجرجر على الأرض . كان يتم ارتداؤه فوق الملابس بغرض الحداد وإعلان الحزن. (قاموس الأكاديمية الملكية الإسبانية).

ذات معانى تحط من قدرهذا الرداء ، الكئيب ، القاتم الحزين ، المعتم... وكان من الواضح أن على ترامباجوس أن يخلعه، ويبدأ الحياة من جديد بانتقاء رفيقة جديدة تحل محل "بيريكونا". ويستهل "تشيزكيناكى" مهمته فى معارضة ارتداء ملابس الحداد :

"عزيزى ترامباجوس الأبلة ,كيف لهذا الجسم الذى أنعم الله عليه بالكمال أن تدفنه وتغطيه وتخبئه تحت هذا الظل الحقير ...؟ (٣١)

كما أن المومسات أيضا مهتمات بأن يخلع ترامباجوس رداء الحداد ,ليس فقط لمواساته والتخفيف عن آلامه، وإنما إشارة كى يختار إحداهن . فكان هجومهن على رداء الحداد ثلاثى وشديد الزخرفة :

"ريبوليدا : إن السماء راغبة فى تغيير هذا الإظلام إلى ضوء ساطع"

"بيزبيتا : إن أنوارى ترى تلك الفروة الكئيبة المعتمة فى صورة وقحة "

"موسترنكا : ربى ! يالك من شبح من أشباح الليل ! (٣٦)

ويكون ترامباجس مضطرا للرد على هذه النسوة اللاتى لا ينظرن إلا لمظهره الخارجى ,شارحا لهن أن ملابس الحداد تغطى حزنه وألمه وأنه لا يجب ولا يستطيع فعل شيء آخر فى ذكرى رفيقته بيريكونا :

" ليس عندى فى هذا الوقت إلا التزين فأنا أمرٌ بكارثة كبرى " (٣٧)

" إخلعى علىّ رداء الحداد فقد تحولت عيناى إلى مقطرة دموع " (٣٨)

وعندما يشعر ترامباجوس بالاقتناع بأنه بكى كثيرا ,فلم يعد هناك داع للاحتفاظ بالرداء ,وهكذا يضع النبيذ بدلا منه :

"باديميكم ,هذا الرداء بات يضايقنى ,

قل للأب أن يقرضك

دسته ريالات (٤٤)"

وتحتفل النسوة بخلع ترامباجوس للرداء وظهوره بجسده:

" ياله من جسد يبدو أجمل فى هذه الملابس

بدلا من الرداء الآخر المعتم الكئيب "

ومن علامات الحزن أيضا، الدموع التى جاءت الإشارة إليها مصاحبة للرداء كما جاء ذكرها منفصلة . فمن المفترض أن ترامباجوس يبكى لأن النسوة طالبنه بالتوقف :

" توقف عن هذا النحيب والبكاء المرير " (٣١)

" توقف عن هذا العويل " (٣٩)

ليس هناك دلائل كثيرة على الشكل الجسمانى للشخصيات ولا عن ملابسهن وإن وجدت فهى بدون تفصيل . أما أكبر قدرمن التفصيل فقد كان فى المشهد الخاص بتنافس النسوة على الفوز بقلب ترامباجوس.واتخذت موسترينيكا موقف المشجع لهذا التنافس:

" ليست هناك امرأة دميمة

طالما أن لديها العزيمة"

ويضيف باديميكم:

" إن موسترينيكا تبرهن برهانا جيدا على حقها

هذا البرهان سيكون أقوى لو أضافت إليه كونها صغيرة السن

ونظيفة الجسم إنها فى غاية النظافة " (٣٨)

أما بيثيبيتا فقد أشارت فى كلامها عن إعجابها بقدها :

"أنا صغيرة القد يا ترامباجوس

ولكن رغبتى كبيرة فى خدمتك " (٣٩)

كل الإشارات تعد شهادة على واقعية ماهو فوق المنصة ,وبالتالى فإن جاء بلغة تنفيذية لمخرج العرض الذى ليس باستطاعته إعطاء دور بيثبيتا لممثلة طويلة ,أو ممثلة ذات مظهر غير نظيف لتؤدى دور موسترينيكا .

وأخيرا نبرز لغة النص المسرحى إذ نلاحظ الاستخدام المتكرر للأسماء الدالة على الإشارة التى ترافق أسماء الأشياء و الشخصيات الموجودة داخل الفضاء المحدد للمنصة وكذلك تكرار استخدام الأفعال فى الزمن المضارع. ومن أكثر المشاهد غنى بالعناصر الإيشارية هو عند ظهور اسكرامان لأنه لا يشير للشخصية وملابسها فحسب ,وإنما فى كيفية عدم تصديق الآخرين لما يشاهدونه

" ربى ! هل هذا اسكرامان ؟ ماهذا ؟

أليس هذا هو اسكرامان ؟ بلا شك إنه هو ! ...

"آه يا اسكرامان. آه يا صديقى !

كيف ذلك ؟ هل أنت تمثال ؟

اخرج عن الصمت وتحدث إلى أصدقائك

ماهذا الرداء الذى تلبسه ؟ وما هذه السلاسل التى تحملها ؟ ...

ونلاحظ أن أزمنة الفعل المستعملة تختلف عندما يرتبط الأمر بمشاهد تؤدى على المنصة ,بمعنى المشاهد "المسرحية " فنجد أنها تأتى فى المضارع والمستقبل

" هل تحضر معك السيوف / احضرهم

يبرز ويمشى / هناك يوجد شخص

يخرج الهاون ... يعود للبحث عن الهاون

سوف أحضر / سوف نبحث الأمر

بينما نلاحظ أنه عند سرد المكارم والمناقب للمتوفاة بيريكونا يستخدم أزمنة الحكى :

"كان عندها ستة وخمسون عاما/ كانت تحسن اخفاء سنوات عمرها

خمسة عشر صوما كبيرا... مرت على تلك المسكينة منذ يوم أن كانت بالنسبة لى أغلى ماكنت أرتديه .

ونوجز هنا بأن الحدود الضيقة لعمل قصير كهذا جعلتنا نتحقق من أن اللغة الدرامية غنية بالعديد من الألفاظ التى تمهد لتحويله إلى عرض على منصة مسرح . ويضيف العرض أنظمة دلالية أخرى غير لغوية إلى النص إلا أن المسرحية تكمن بشكل احتمالى داخل النص.

وبناء عليه فليس بإمكاننا قبول المقولة التى تصف النص بـ "الأدب " والعرض بـ " المسرح " . ذلك لأن ماهية المسرح موجودة بالفعل داخل لغة النص ,سواء فى تلك التوجيهات أو الحوار . ويبدو أنه لا يمكن الإشارة إلى الاستخدام التنفيذى للغة العمل المسرحى بأنه استخدام تمييزي لأنه نظرا لكثافة معلومات الرسالة

المسرحية المرجو توصيلها فإن ما يعتبر تنفيذى أو توكيدى يعتمد ,ليس فقط على شكل أمر التنفيذ أو موضوع التوكيد وإنما يعتمد بشكل أساسى على متلقى الرسالة . فلقد جرت العادة - ليست بالضرورة - على أن تتخذ الإرشادات المسرحية شكل اللغة التنفيذية أو لغة الأوامر، النص من جانب آخر تكون لغته توكيدية للممثلين والجمهور، ويمكنه فى الوقت نفسه أن يكون تنفيذيا بالنسبة لمخرج العرض والممثلين .

إن المسرح يبلغ درجة من التعقيد تجعل من الصعب تمييزعمل ما اعتمادا على ملمح من ملامحه ,ويضطرنا كى نتعرف عليه جيدا أن نضع فى الحسبان العديد من العوامل والمظاهر الأخرى سواء الخاصة بالنص أو المتعلقة بالعرض .

يرما - تحليل سيميولوجي*

حسبما صرح "جارثيا لوركا" خلال أحاديث مع بعض الأصدقاء والصحفيين، يبدو أن أعظم ثلاثة أعمال تراجيدية تشكل نواة إنتاجية المسرحى هى عرس الدم Bodas de sangre ويرما Yerma وبيت برناردا ألبا La Casa de Bernarda Alba، هذه الأعمال الثلاثة اعتبرت وحدة واحدة، حتى أن الكاتب صرح بنفسه قائلاً عنها: "إنها ثلاثية درامية تعبر عن الأرض الأسبانية" (هذه الكلمات جاءت فى الكثير من الدراسات وفى مقدمة طبعات أعمال متعددة).

وفى لقاء أجراه مع خوان كاباس Juan Cabasفى شهر مارس عام ١٩٣٤ م بعد أن انتهى من قراءة الفصل الأول من "يرما" بمسرح أبينيدا دى بوينوس أيريس Avenida de Buenos Aires قال لوركا: "ها قد أصبحت على وشك الانتهاء فإن "يرما" ثانى تراجيديا أكتبها. الأولى كانت "عرس الدم" و"يرما" ستكون تراجيديا تعبر عن الأم العاقر. الموضوع كلاسيكى، ولكننى أرغب فى تطويره ومده بمزيد من القوة "إنها تراجيديا تضم أربعة شخصيات أساسية وكورس... كان من الضرورى العودة لكتابة التراجيديا، فنحن مجبرون على ذلك بسبب تقاليد مسرحنا الدرامي".

وفى التاسع والعشرين من ديسمبر من العام نفسه عرضت "يرما" بمسرح إسبانيول بمدريد Teatro Espanol de Madrid وقدمتها فرقة مرجريتا

* محاضرة ألقيت بجامعة ملجا أغسطس عام ١٩٨٦ م.

تشيرجو Margarita xirgu وتولى مانويل فونتاناليس Manuel Fontanales مهمة الديكور والملابس.

ولم يكن هنا مفر من المقارنة مع عرس الدم، فقد أشار كارلوس مورلا Carlos Morlaوهو صديق للشاعر بأن كليهما مختلفان، وفى الوقت ذاته جميلان.

لم تكن "يرما" قائمة على أى حادث واقعى مثلما هو الحال فى "عرس الدم".

بل إنها نوع من المأساة الخالصة التى تصور حالة اليأس عند المرأة بسبب عدم الإنجاب، فكانت المواجهة مع زوجها حول هذا الشأن والتوتر المتزايد فى علاقتهما التى انتهت بقتله. ليس هناك موضوع يتطور اعتماداً على أحداث تقع ضمن خط سببى منطقى، لم تكن هناك قصة بل حوارات وأسباب ودوافع تدعو للتوتر إلى أن وصل إلى حالة لم يكن يجرى معها الاحتمال، فكان ارتكاب جريمة القتل هو نهايته.

وأعتقد أنه كتب الأعمال الثلاثة لتعرض على منصة إيطالية وتحديداً فإن "يرما" تحتوى على القليل من الإرشادات المسرحية. وقد استقبل النقاد العرض بحفاوة بالغة وخاصة الديكورات التى نفذها "فونتانالس"، والتى انطبقت بشكل شديد الدقة مع الطابع. الشعرى للعمل. وفى عام ١٩٦٠ أخرج مسرحية "يرما" لويس اسكوبار Luis Escobar بطريقة حرص فيها على الابتعاد عن أى تفاصيل واقعية، فكانت ديكورات خوسية كبايرو José Cabllero محاولة للبحث عن مجال وسطى بين الطبيعية والتجريد، وابتعد عن الجو المحلى للعمل، وحاز العرض فى الوقت ذاته على نجاح آخر.

وفى عام ١٩٧١ م ابتكر المخرج "فيكتور جارثيا" Victor Garcia عرضاً قدمه مع الممثلة نوريا أسبرت Nuria Espert حاز فيه نجاحاً باهراً داخل وخارج أسبانيا. فقد عرض أولاً فى المسرح الكوميدى بمدريد Teatro de la Comedia de Madrid وبعدها خرج إلى لندن وبرلين وفينيثيا والولايات المتحدة حصل فيها كلها على نجاح كبير.

فقد أزال "فيكتور جارثيا" كل التفاصيل التى تحدد الديكور والأثاث، ووضع خيمة وسط ديكور بلا ألوان، وخلفية طفلية تتحرك عليها الشخصيات بصعوبة وكأنها تمشى على الرمال. بالتالى فقد اكتسبت الدراما المأساوية المزيد من القوة، إذ استطاع بهذه الطريقة أن يرمز إلى عدم وجود حياة بشكل مزدوج، أولاً عندما لم يستخدم الألوان والخيمة، أما الوسائل الميكانيكية فقد رفع الخيمة فى مشهد المهرجان الدينى لتتحول إلى حائط خلفى كرمز لرغبات وآمال "يرما". فلقد كان الفضاء اللامحدود، وغياب التحديد الزمنى تأكيداً على غياب الحكاية التى تعتبر بذلك من أهم الابتكارات فى أعمال "لوركا".

ولقد بلغ المخرج الهدف من وحدة النص والعرض بفضل بداهته إذ من الواضح أنه تفهم جيداً الأبعاد التى ترمى إليها "يرما"[(١)].

---

(١) معلومات مأخوذة من م. آدامز M. Adams، جارثيا لوركا: المسرحى والشاعر، نيويورك عام ١٩٩٧ م . ومن ج إدواردس G. Edwards، مسرح فيديريكو جارثيا لوركا. جريدوس Gredos.

كان يتم التركيز فى العروض الأولى لهذا العمل، وخصوصاً ذلك الذى قدمته فرقة مرجريتا تشيرجو (قام لوركا بتعديلها بنفسه) على الطابع الشعري، وربما كان ذلك أتباعاً للخط نفسه الذى اتبع فى "عرس الدم". هذا تحديداً ما أشار إليه لوركا فى مناسبات عديدة.

وفى لقاء ضم "لوركا" مع فيليب موراليس Felipe Morales عام ١٩٣٩ (الأعمال الكاملة ص ١٦٣٤) قال لوركا: "إن المسرح هو الشعر الذى يهب من الكتاب فيتحول إلى كائن بشري.. إن المسرح فى حاجة إلى أن ترتدى شخصياته رداءً من الشعر، وفى الوقت ذاته تبدو عظامهم ودماؤهم: هذا المعنى الشعرى للدراما هو ما يعبر عنه العنوان الجانبى لـ "يرما" "قصيدة مأساوية فى ثلاثة فصول وستة مشاهد".

وهنا يمكننا القول- على أساس متين - بأن "جارثيا لوركا" حاول فى أعماله إحداث تناغم بين الشعر والدراما، كما يبدو أيضاً أنه يتجه فى أعماله الدرامية اتجاه هيجل نفسه على الأقل فى "يرما". إذ يرى الكاتب الألمانى أن المأساة تأتى نتيجة التوتر بين فكرة العدالة المطلقة (المقصود فى يرما هى القوانين البيولوجية) وبين الأفعال الفردية للإنسان. ويهدأ هذا التوتر عند زوال الأمور الفردية العارضة" (وتتمثل فى يرما فى موقف خوان، على الأقل من وجهة نظر زوجته الذى يكمن فعل المأساة فى وجهة نظرها بشكل مطلق). ويعتمد لوركا فى عملية إدماج ما هو شعرى أو بالأحرى قصائدى داخل العالم المأسوى ليأس

شخصياته، على خلط القصائد بالنص الدرامي، وهذا ما أجمع عليه جل النقاد سواء فى "عرس الدم" أو "يرما".

من بين المعلومات التى سنأتى بذكرها يوجد موضوعان هما تحديداً ما نود أن نشير إليهما فى تحليل "يرما":

١- القيمة التجريبية التى يحتويها سواء نص هذه المأساة، وهو ما سنطلق عليه النص الأدبى (إبداع موضوع عن طريق حوار بين بعض الشخصيات) أو النص المشهدى (وهو مجموعة الإشارات والتوصيات الناجمة عن الإرشادات المسرحية، وكذلك الحوار نفسه الذى أتاح فرصة صعود النص إلى منصة المسرح).

٢- الوحدة الأساسية للتراجيديات الثلاث "عرس الدم" "يرما" "بيت برناردا ألبا" على الرغم من الاختلافات الشكلية التى قد تبدو على النص الأخير.

من أولى الموضوعات المتعلقة بالمستوى النحوى الدرامى والتى سوف نتناولها معتمدين بصورة أساسية على الأشكال المختلفة التى استخدمها لوركا للتعبير سواء فى ذلك أنظمة العلامات أو الحوارات، والتى نرى أنها تعتبر نواة التحديث فى المسرح الأسباني. لا نقصد بأى حال إلى ما أشرنا إليه من إدماج الشعر داخل النص الحوارى (أو النص الأساسى حسب توصيف إنجاردن)، وذلك لأن هذا الأمر لا يعدو كونه عملية توزيع سطحي، حتى لو كانت الأشعار مندمجة تماماً فى النص، وهى بالفعل كذلك فى يرما، مثلما سبق إيضاحه مراراً.

أما ثانى الموضوعات التى سنتطرق إليها من خلال المنظور الموضوعي، وسوف نعتمد على بعض أفكار التحليل النفسي، وتحديداً على مساهمات بودوين Baudouin وماورون Mauron فى تحليلاتهما لأعمال "فيكتور هوجو" ومسرح راسين على الترتيب.

ومن الواضح أن وضع النص على رأس أولويات النقد لأعمال كاتب ما ساهم فى اكتشاف بعض الخطوط الثابتة التى تتكرر فى موضوعاته؛ أو بعض "خيوط موضوعية" تتلاقى مع جوانب أساسية فى حياته. ولقد كانت الأعمال الثلاثة، التى اعتبرها الكاتب نفسه، وحدة واحدة، استجابة لمقتضيات الخط الدرامى الذى انتهجه وتمثل فى الوقت ذاته السلوك الحياتى والأدبى نفسه للكاتب. وكان اهتمام "لوركا" وإبرازه لهذه الثلاثية عامل من عوامل تأكيد هذا القول.

٢ - بانوراما تاريخية :

بدأت معالم المسرح الأسبانى تتضح خلال الثلث الأول من القرن العشرين بسيادة شخصية الكاتب خانثو بينا بنتى (1954 -1866) Jacinto Benavente لم تحظ أولى أعماله العش الآخر " (1894) "El nido Ajeno على نجاح أو إعجاب الجمهور الذى كان يصفق من قبل إعجاباً بأعمال العنف والتطرف التى ألفها تشجاراى Echagaray، ومع ذلك فقد استهل أول أعمال "بينا بنتى" شكلاً مسرحياً جديداً فرض نفسه على مدى ردح من الزمان بالمسرح الأسبانى، ووضع أسلوباً جديداً لفهم النص الدرامى وطريقة حديثة فى تناوله على المنصة.

فقد اعتمد مسرح "بينا بنتى" على الحوار الذى يجرى على شكل محادثة حكائية طرح من خلالها مشكلات ذات طابع يومى مستخدماً "نغمة هادئة" بشكل عام. وهذا ما أطلق عليه "كوميديا الصالونات".

كانت هذه الكوميديا تُقدم فى ظل ديكور عبارة عن صالة مؤثثة بأثاث رصين تستخدمه الشخصيات فى الجلوس لتبادل الكلام حول أى موضوع جرت العادة على ألا تكون بينه وبين الموضوع الأساسى للنص علاقة، بيد أن الكلام كان عادة ما يتخذ شكلاً براقاً وخفيفًا ولاذعاً، وبأسلوب السخرية اللطيفة بحيث تؤدى إلى توجيه نقد خجول ومهذب لم يرق أبداً لمستوى النقد الحاد الشديد، ومن حين لآخر تقوم الشخصيات بحكى بعض الموضوعات التى - بشكل عام - تتعلق بأمور وقعت خارج إطار المنصة أو بعيداً عن الزمن المسرحى وتشكل عقدة العمل.

وفرض الفضاء المسرحى - المؤثث بأثاث فاخر - نفسه ليحل محل الديكورات الثلاثة لـ سيرليو Serlio، الذى ساد منذ الثلث الأخير من القرن التاسع عشر. وفى كلمة قالها كلارين Clarin فى الفصل السادس عشر من La Regenta (المعلمة) مشيراً إلى هذا التغيير، وفى لهجة يغلب عليها التهكم والسخرية.

إن مسرح بنتوستا Ventusta (يمكن أن ينطبق هذا المثال على عواصم أقاليم أخرى فى الوقت ذاته) كان يحتفظ ببقايا فقط لديكورات كلاسيكية لم تعد صالحة للاستخدام لكى يؤثث ديكورات لأعمال تقوم على الصالة المؤثثة تأثيثاً رصيناً.

إذن كانت الديكورات الداخلية متشابهة دائماً، وحكايات تتكرر بالألفاظ نفسها مع اختلافات لا تكاد تذكر، ومنصة إيطالية... عناصر تقود جميعها إلى صياغة بناءات لغوية فى الدراما: طرح الموضوع والعقدة وحل العقدة كانت تنطبق على الفصول الثلاثة المعتادة بحيث إن الجمهور كان دائماً يعرف فى كل لحظة أين كان وماذا يتوقع.

وبما أن الجمهور كان يدرك بشكل عام الديكورات والموضوع وخطوات العمل فقد كان يحضر ليستمع بإعجاب لتلك العبارات الرنانة الجميلة التى تجئ فى الحوارات المتعددة لأفراد الطبقات العليا، وإذا لم يكن الحوار شيقاً يلجأ الجمهور لتبادل الكلام أو لمتابعة الآخرين أو لمراقبتهم، وبالتالى تحول المسرح إلى مكان للقاء أو للتسلية الاجتماعية التى يستثنى منها كل ما هو متعلق بالابتكارات الفنية والتجريب التقنى أو الرسائل الهامة. الأمر نفسه كان يحدث فى مسرح العادات (الأندلسى مع الأخوين كنتيرو Quintero والمدريدى مع ارنتشز Arnicheg وكذلك فى المسرح الشعرى للكاتب ماركينا Marquina أو بياسبيا Villaespesa؛) حتى هذه الأنواع المسرحية لم تتغير فيها تلك العلاقة الفريدة بين المسرح والجمهور بل اقتصر فيها الأمر على الطابع البراق سواء فى النص أو فى العرض.

فى تلك الأثناء شهدت بعض العواصم الأوروبية الكبرى، ولأسباب غاية فى التباين، شهدت بداية عهد جديد للنصوص والعروض المسرحية، فكانت

النجاحات الباهرة لنصوص إبسن وتشيكوف وبريخت وبيراندللو كما كان النجاح الساحق لبعض الابتكارات التقنية مع استخدامات الضوء الكهربى على أيدى عدد من "رجالات المسرح" أمثال أي. جي. كرايج أو أبيا .

ويجب التنويه إلى أن الضوء يمثل نظاماً إشارياً يتيح إبراز وحدات تكون، على سبيل المثال، ذات قيمة وظيفية، إذ يمكن توجيه الضوء بشكل منفصل إلى الصالة أو إلى المنصة، أو تقسيم المنصة إلى جزأين عن طريق توجيه أضواء مختلفة فى كل منهما بحيث نحصل بذلك على مجالين أو أكثر، أو متابعة وجه يتحرك أو أحد الأغراض الجمالية بالشكل الذى يسمح بتقديم مستويات أولى تتيح للمخرج إمكانيات عرض قراءة محددة للعمل. ويجب الالتفات أيضاً إلى أن الضوء يحوز قيماً رمزية وشعورية يمكنها إضافة إحساس الإثارة والتوجيه عبر التعارض بين أجزاء أو بين شخصيات. يعني، وباختصار، أنه يجب التنبيه إلى أن اللغة الشفهية ليست هى نظام الإشارة الوحيد المستخدم على المنصة.

وكلما تقدمت الإمكانيات الوظيفية والسيميولوجية للإضاءة كلما تم إنتاج أعمال تعتبر رد فعل ضد اللغة الشفهية للمسرح، وهو الاتجاه الذى عبر عنه "كرايج" بطريقة ضمنية، أما "أرتو" فكان عنيفاً متطرفاً فى معارضته إلا أن كلاهما كان يرى أن اللغة الشفهية لا تمثل وسيلة التعبير الملائمة للمسرح لأن هذه اللغة لا تختلف عن لغة الرواية أو القصيدة، أى أن النص - حسب الناقدين - لا يختلف عن بقية الأنواع الأدبية الأخرى.

ثم جـاء بأى إنكلان وأثورين Azorin وأونامـونو Unamuno ولوركا فـأدخلوا الجـديد على المســرح الأسـبـانى سـواء فى مـوضـوعـاته أو فى مـعـالجـة هذه الموضوعات بالنصوص الأدبية، وفى الوقت ذاته أدخلوا تعديلات جذرية على نص العرض التى ترتب عليها بالضرورة أن وضعت الإمكانيات التقنية الجديدة موضع الاهتمام لدى تحويل هذه النصوص إلى عروض.

اتبع أثورين فـى "الـلامــرئـى" Lo Invisible (1927) وأنـخليــتــا Angelita (1930)، اتبع تقنيـة غيـر واقعيـة، وقدم حكايات خفيفـة وعن طريق أشياء رمـزية (باب لا يرتد، مـرآة، عنكبوت، دبلة تدور...) عبـر عن أحـاسيس الخوف والـتوجس من المجهول ومن الموت ومن عجلة الزمن التى لا تتوقف عن الدوران.

لقد كانت أعمال قصيرة خلت من الأحداث واستخدم فيها لغة رمـزية وقدمها بشكل غير واقعي.

أمـا أونامـونو فـقـد حـاول أيضـاً فى "ظلال حلم" (1926) Sombras de Sueno إعطاء شكل جمـالى للحيـاة الداخلية لأحـد الأشـخـاص، واسـتـخـدم لذلك أشكالاً لغوية تتعلق بهذا الغرض مثل حوار النفس والمونولوج متفادياً الأحداث والحوار.

أعظم المجـددين بـالمسـرح الأسـبـانى كـان، دون شك، باى إنـكلان. فلقـد كـانت التجديدات التى أدخلها من التطرف بحيث إن بعض النقاد (آر. جي. سندر R. J. Sender) اعتبر أن أعمال هذا الكاتب لا يمكن عرضـها؛ إنها للقراءة لأسباب عدة منهـا أن لغـة الإرشـادات المسـرحية أدبيـة. إلا أنه بمرور الزمن ومـا تـرتب عليه من

اكتشافات تقنية اتضح أن أعمال "باى إنكلان" ليس فقط صالحة للعرض بل إنها عرضت بالفعل وبنجاح ساحق. ومع ذلك فقد كانت الآراء التى تقول بغير ذلك لها مبرراتها نظراً للفارق الضخم بين ما كتبه باى إنكلان وبين ما كان سائداً فى الوقت ذاته والذى كان يطلق عليه مجازاً اسم مسرح.

كان جارثيا لوركا أيضاً مجددا وإنما لم يكن مجدداً خارقاً مثل إنكلان، كما لم يكن متطرفاً فى الأطروحات الجديدة فى النص والمنصة، بيد أنه كان مجدداً فعالاً. ولقد قتل النقاد بعض ظواهر مسرح لوركا بحثاً فيما يتعلق بالأشكال التى استخدمها فى الحوارات المباشرة والشعرية؛ السريعة والمثيرة للتأمل. وإنما التجديد لا يتعلق فقط بالشكل الخارجي، بل إننا سوف نثبت أن "يرما" تحتوى على تجديدات مبتكرة أكثر عمقاً لأنها تتعلق باتجاه فعل الكلام نفسه الذى يستخدمه، وبشكل اللغة التى صاغ بها العمل وبتسلسل الموضوع المحكي، أو باختصار إنها المظاهر التى لا يمكن الكشف عنها عبر التحليل النحوى وإنما تتطلب تطبيق نظريات حول طبيعة أفعال الكلام التى بحثها كل من أوستين وسيرلى Searle وجريث Grice ... إلخ وهذا بالتحديد ما سنحاول تحليله.

٣ - تحليل سيميولوجي لـ يرما :

من أهم إسهامات دراسة سيميولوجيا المسرح التى جرت فى دول وسط أوروبا مثل بولندا وتشيكوسلوفاكيا فيما بين الحربين العالميتين كانت إضافة النظرية التى تنص على أن العرض يحتوى على قوانين وعلامات ذات طبائع غاية فى

الاختلاف وهى عبارة عن العلامات الناشئة عن ألفاظ الإرشادات المسرحية والتى من شأنها أن تخلق معنى دراميا سواء إذا صاحبت العلامات الشفهية أو حتى بذاتها. ويجب أن يتجه تحليل العلامات غير الشفهية فى الاتجاهين الأفقي: العلاقات بين علامات النظام نفسه، والرأسي: العلاقات بين علامات الأنظمة المختلفة.

كما أنه يتوجب على النظرية والنقد الدرامى الاعتراف بخصوصية لغة المنصة سواء فى ذلك اللغة الشفهية التى كان يختصها النقد فى العروض أو اللغة غير الشفهية.

ولقد أشار كوفزان Kowzan فى تحليلاته للعلامة الدرامية إلى وجود ثلاثة عشر نظاماً علاماتياً، ثلاثة عشر قانوناً تساهم فى العرض المسرحي. جميعها يمكنه خلق معنى، وجميعها يمكن تقسيمه إلى وحدات، وقد شهد المسرح استخدامها فى كل الثقافات وعلى مدى التاريخ وفى جميع أرجاء المعمورة. وتعطى أشكال التعبير المختلفة بالعروض سواء الواقعية أو الرمزية، النفسية أو التأملية، وأسلوب كل مخرج وكل عصر أو كل مدرسة، تعطى اصطلاحات درامية تبرز بعض العلامات بقدر أو بآخر: المسرح اليونانى يجمد الملامح باستخدام الأقنعة لأنه يقوم على توجيه خطاب مبرهن عليه؛ الأليزابيثى يميز الحركة على المنصة المتعددة وبما يتوافق مع البحث عن المفهوم والمنظور الخاص الذى ميز حقبة عصر النهضة؛ المسرح الأسبانى صاغ الملابس فى كوميدياته المعطف

والسيف لأنه أعاد طرح مشاكل التعايش الأسرى وقضايا العلاقات بين الأفراد؛ المسرح التعبيرى عاد إلى تجميد الملامح باستخدام المكياج، وجعل الحركات تتخذ شكل الطقوس بحيث محا صفة الإنسانية عن الممثل محولاً إياه إلى نمط مميز لطبقة اجتماعية أو لفكرة بعينها، واستخدام الإضاءة لتحقيق الأهداف نفسها واستطاع بذلك توظيف الإضاءة المعكوسة والأشباح والخيالات والرسم الجانبى (البروفيل) للأشخاص مما كان له أثر فى محو الصورة الإنسانية وتحويل الشخصيات إلى عرائس.... إلخ.

ولقد أثارت نظريات كوفزان جدلاً واسعاً حول بعض من مظاهرها، مثال على ذلك ما تعلق بطبيعة علامات المنصة: فيما إذا كانت تشكل نظاماً ذاتياً، أو أنها شتات من العلامات التى لا تحتوى على وظيفة ذاتية ولكنها تكتسب هذه الأهمية فقط من خلال مصاحبتها للعلامات اللغوية؛ وما إذا كان ينطبق على العلامات المرئية (الإضاءة، الأشياء، الملابس، المكياج...) قوانين تشبه القوانين التى تخضع لها العلامات الشفهية.

ومن ناحية أخرى، وفيما لو قبلنا فكرة إمكان العلامات غير الشفهية لتكوين أنظمة تشبه الأنظمة اللغوية، والتى يتضح أنها الأكثر دراسة والأكثر معرفة وبالتالى فإنه يتم تناول ملامحها على أنها ملامح تتعلق بجميع العلامات، فقد جادل (مونين Mounin) من حيث إنه ليس فى مقدور العلامات غير الشفهية عمل تقسيم مزدوج، وبناءً عليه، لا تسمح بالتداخل ولا التعارض خارج إطار

الاستخدام المحدد. وتم التنبيه أيضاً على أن العلامات غير اللغوية عاجزة عن الإشارة إلى اللغة غير الواقعية.

وعلى أية حال يجب التنبيه على أن النظرة البنيوية تتحكم بشكل واضح فى الأبحاث السيميولوجية المسرحية، الأولى وتقود إلى تحليل يتخذ اتجاهاً واضحاً نحو تحديد الوحدات حتى يصبح من الممكن فيما بعد اكتشاف العلاقات بين بعضها البعض ومعرفة النصوص غير الشفهية، مثلما جرى عند التحليل اللغوى البنائي.

لم تستطع الوحدات الدرامية لأنظمة العلامات التى تشارك بالمنصة من تحديد نفسها بشكل واضح ومقبول بشكل عام سواء أكانت مزدوجة التقسيم أم لا، بل إنه لا توجد المعايير التى تساعد على معرفة ما هى العلامات التى تميز ما هو درامي، وبناءً عليه لم يتم الوصول إلى حل فى قضية التعرف على تحديد واضح للوحدات، ومعرفة ماهية العلاقة بين وحدات النص وبين العرض. إنها مشكلة تقسيم النص الدرامي، وهى المشكلة التى توجد مقترحات لحلها من خلال أوضاع منهجية متعددة.

فيقترح أى سوريو 200000 E. Souriu موقف درامي، عام ١٩٥٠، ويعتبر الموقف وحدة درامية يتحدد باعتباره "صورة بنائية تحتوى على توازن فى القوى" ويتحقق العبور من موقف إلى آخر عندما توجد ذريعة تخل بالتوازن؛ أما جنسن Jansen (1968) "Esquisse d'un Théoire de la forme dramatique".

فيؤكد على النظرية نفسها ، مع أنه يحدد الموقف بشكل آخر: "وحدة متماسكة غير قابلة للتقسيم لعلاقتها ذات المستويين النصى والعرضى، والتى تختص بمجموعة من العناصر المسرحية التى لا تتغير". وهناك مواقف وظيفية ومواقف حرة: الأولى تؤدى إلى تقدم أحداث الدراما، أما الثانية فقد جرت العادة على أن تكون "محاكاة لإضافة معان أخرى"؛ كما يوجد أيضاً بالأعمال الدرامية مثلما هو الحال فى الرواية إشارات ومعلومات للتوجيه نحو تطور الحدث، والتى أحياناً ما تكون حقيقية وأحياناً أخرى تكون مضللة.

ومع أنه تم تقديم هذين الاقتراحين للنص الدرامى بشكل خاص. إلا أنهما فى واقع الأمر يشبهان ما هو مطبق فى نظرية الرواية من ناحية الوحدات الروائية: الوظائف والسياقات والوظائف الترتيبية... إلخ.

وهناك مقترحات أخرى بشأن تقسيم النص الدرامى للناقد سيربيرى Serpieri (Ipotesi Teorica di sgmentacione del testo (Teatrale, 1977).

إذ يشير إلى أن المسرح لا يعتبر قصة محكية، وإنما هى حالة يتلاقى فيها أكثر من خطاب تتشابك فيما بينها. ولكى نبرز الوحدات ولرؤية ذلك التفاعل بين مختلف الخطابات والمواقف التى تخلقها فإنه يمكن استخدام تحليل الأسماء الإشارية كنقطة بداية.

وبطبيعة الحال فإن الحوار فى صيغة المضارع، والإيماءات وطرق الإلقاء التى يتطلب تنفيذها وحركات الممثل و- بشكل عام - كل الإشارات تسهم فى تقديم العرض تفترض وجود علاقة وثيقة بين ما هو شفهى وغير شفهي، بين الحكاية وبين الموقف الدرامى داخل فضاء وزمن محددين: ويمكن هنا إقرار الوحدات عن طريق التغيير فى المؤشرات الشخصية والزمنية والفضائية. ويعتقد سيرييرى أنه إزاء اللغة الشفهية المحتوية على جزئين منفصلين (وحدات بلا معنى + وحدات لها معنى) يمتلك المسرح قسماً ثالثاً يجعل تلك الوحدات ذات المعنى ترتبط بالموقف المباشر، فى تفاعل بين "الكلمة والسياق" بحيث تخلق وحدات درامية نوعية موجودة بشكل احتمالى بالنص وتم تنفيذها بالعرض.

إنه اقتراح جيد، بيد أنه لو تم تطبيقه على تقسيم نص محدد مثل "فى انتظار جودو" Esperando a Godot فلن تكون له نتائج مرضية لأن تقسيم النص سيكون زائد عن الحد، وبالتالى سوف تتبعثر المعانى وتفقد تماسكها، كما أنه سيكون من الصعب عمل ترابط أو تداخل بين الوحدات للوصول حتى إلى معنى مختلف، وبالتالى فلن يمكن إجراء تغيير نظام توزيعها دون تعرض المعنى للتغيير الكامل.

وعلى الدرب نفسه سـار ب جولى - بوجلياتى P. Gulli- Pugliati فى (I Segni Latenti Scritura come virtua Litá scenica in king lear, 1976).

إذ يشير إلى أن لغة النص أو على الأقل جزءاً منها، تحتوى على محدداتها

المسرحية الذاتية الخاصة بها، وبالتالى يمكن اعتبار أن وحدات النص تنطبق أيضاً على وحدات المنصة. فالنص الدرامى يحتوى على إمكانيات عرضه، ويعتمد على بعض الاصطلاحات التى تختلف مع مرور الزمان وتواتر المؤلفين ومن نص إلى آخر.

يمكننا التقاط بعض الأفكار الجزئية، وكذلك بعض المفاهيم التى تخدم هدفنا من بين المقترحات سالفة الذكر لأنه يجب الاعتراف بأن كل ما هو على المنصة يسمح بتحليل النص الدرامي، وأنه يكفى لأى علامة بمجرد وجودها على خشبة المسرح حتى تحتوى معنى، وأن كل أنواع العلامات تعد هدفاً خاصاً بالسيميولوجيا دون أى تمييز مسبق. وبعد تخطى القضية الخاصة بالاشتراطات البنائية فلن يكون هناك داع للتعجل فى تحديد وحدات ورؤية علاقتها؛ لأن السيميولوجيا تضع نصب أعينها المعانى التى تحللها من خلال التفسير الكلامى والنحوى والمنطقى للنص. ولهذا تعتبر العلامات فى حد ذاتها، وفى علاقاتها الداخلية بالعمل أو بمعنى آخر علاقة العلامات بإجمالى الأنظمة الثقافية التى تمنحها المعنى، وأخيراً، علاقات العلامات بالمرسل والمتلقى كل ذلك يتوقف على كيفية التطبيق.

ومن اللافت أن عملاً مثل "يرما" لا يحتوى على حكاية، ويخلو من المواقف القابلة للتغيير، وبالتالي، لا ينطبق عليه التحليل ذو الطابع الروائي. فلقد أعلن المؤلف عن رغبته فى صياغة عمل مسرحى بلا موضوع ونجح فى ذلك: إن يرما

لا تحكى عن كيفية حل عقدة الأحداث وإنما كيفية إثارة موقف واحد للمواجهة وكيف ينحل. لا يمكن الكشف عن النوعية الدرامية لـ "يرما" لو طبقنا عليها التناقض مع مفهوم "الموقف": فلم يحدث فى أى لحظة من لحظاتها توازن فى القوى، إذ تخلو من التصاعد، ليس فيها حتى خط منطقى يربط بين ما هو قبل مع ما هو بعد عبر نموذج السبب والنتيجة؛ كما ليس بإمكاننا أن نكتشف لا فى النص ولا فى العرض- طبعاً- وسيلة أو ذريعة درامية تزيل التوازن، غير الموجود أصلاً، وتشرح منطقية الانتقال من موقف إلى آخر مختلف.

ويبدو نص "يرما" بأكمله وكأنه وحدة سيميولوجية حول موقف وحيد للمواجهة بين "يرما" و"خوان" الزوج: كل منهما يتخذ موقفاً معاكساً إزاء حقيقة وهى عدم إنجاب أطفال. إن نزاعاً من هذا النوع لا يخضع للتطور المنطقى والدرامى إلا فى اتجاه الزيادة المطردة فى حدة التوتر والقتل. ولقد كان الاتجاه الدرامى للكاتب الألمانى هيجل، والذى سار على نهجه لوركا هو الذى لم يدع بديلاً ممكناً للنهاية: المأساة فرضت نفسها، حيث قيمة الحياة وقيمة البقاء التى تدافع عنها "يرما" تصطدم بالموقف الفردى الذى يتخذه زوجها الذى يميل إلى الراحة والدعة بدون وجود أولاد، ذلك الموقف الذى لا يتلاءم مع المشاعر العامة للطبيعة (النباتية: حيث نبات الجرجير الحقلى الذى ليس له قيمة تراه "يرما" وهو يهتز بزهوره المرحة؛ الحيوانية: ترى النعاج مع صغارها؛ والإنسانية: كل النساء التى تحيط بـ "يرما") وليس له أى وسيلة للخروج سوى الموت.

هذا هو الموضوع الأساسي، بينما تفصيل النزاع فى مواقف وموضوعات: الأمر بالنسبة ليرما هو موضوع وحيد، الابن وتترتب معانى كل شئ فى ضرورة الإنجاب، أما خوان، الزوج فله موضوعان: العمل، الذى يفقد معناه ما لم ينجب أولاد، إلا أنه لا يعتقد فى ذلك، والثانى هو الشرف، الذى لا يبرر دون مشروع البقاء إلا أنه أيضاً لا يظن فى ذلك بل يختزل شرفه فى حبس زوجته.

وانطلاقاً من هذه المواقف ليس غريباً أن ينشب الخلاف فى المشهد الأول وتتزايد حدته كلما فشلت يرما فى بحثها الملهوف عن حلول بسبب عدم جدواها أو أنها حلول تحول دون تحقيقها قوانين أخلاقية أو عائلية أو اجتماعية.

وتضيف وحدة الموضوع على مدى العمل كله وثبات مواقف الشخصيات حالة من التماسك الغريب، كما تمنح المأساة حالة من التركيز والقوة الشديدة الناتجة عن عدم تشتيت الاهتمام فى موضوعات ثانوية أو قضايا هامشية (هذا ما تؤكد علية رؤية إي. فلتروسكى I. Veltrusky التى تنص على أن الوحدة تنجم عن الموضوع ومواقف الشخصيات).

وإذا كان من المستحيل تقسيم وحدات الوظائف والمواقف، وكان الموضوع ومواقف الشخصيات تتخذ هذا القرار الكبير من الثبات فسيكون علينا إذن تحليل العمل من خلال مناظير أخرى: يمكننا متابعة كيفية تتابع الحوار وكيف تم عرض المواجهة الوحيدة على مدى فصول العمل الثلاثة واللوحات الستة الموجودة بالنص.

لقد قام الكاتب فى حقيقة الأمر بتقسيم العمل شكلياً (ليس سيميولوجيا) فخلال الفصول الثلاثة التى ينقسم فيها كل فصل إلى لوحتين، هناك تغيير فى الأماكن: البيت، الحقل، النهر، البيت مرة أخرى، بيت الطبيبة الدجالة ثم الكنيسة.

وهناك أيضاً تغيير فى الشخصيات إلا أنه كان يحدث دائماً فى وجود "يرما" (مثل مشهد الغسالات. كما أن هناك فواصل زمنية: فاصل بعد عامين وعشرين يوماً، بعد زواج "يرما" و "خوان" فى اللوحة الأولى؛ فاصل آخر بعد ثلاثة أعوام باللوحة الثانية؛ فاصل جديد بعد خمسة أعوام فى المشاهد الأخيرة التى تأتى متتابعة مع فارق شهر بينها وبين اللوحتين الأخيرتين بالفصل الثالث (الفواصل الزمنية تأتى بالمقارنة مع تاريخ زواجهما).

ولم تعتمد الحركة على الموضوع، وإنما على الشخصيات والفضاء والزمن. فالموضوع واحد ولكنه تم عرضه من خلال بؤر نظرية متباينة على مدى العمل، وهذا ما سنراه.

أما زيادة حدة التوتر الدرامي، التى هى نواة العمل، فلا تعتمد هى أيضاً على تراكم المعلومات والتفاصيل الخاصة بالحكاية، كما لا يمكنها أن تتبع من الأفعال المختلفة وردود الأفعال.

فالعلامات الدالة على التوتر المتنامى بين الشخصيات التى تواجه بعضها تتبع من تفسير الحوار، وهى عبارة عن ملامح، وحركة شخصيات، وعناصر إلقاء مثل صراخ الكنة.

وبعيداً عن تصريحات الكاتب وعن الاستنتاجات التى يمكن للقارئ أن يخرج بها، فإن نص العمل يؤكد وحدة موضوعة وكأنها تنويعات تؤدى للهدف نفسه، تقول ذلك "يرما" : "أنا لا أتحدث مع زوجى فى موضوع آخر" (للعجوز فى اللوحة الثانية)، كما يقوله الزوج أيضاً فى بيت دولوريس: " Dolores إنها تفعل ذلك منذ يوم زواجنا، ترمقنى بنظرات توخز كالإبر، وتقضى ليلها بجانبى ساهرة وعيونها مفتوحة، وتملأ المخدة بالتنهدات السيئة". الكلام والنظرة والتنهدات هى علامات على اللهفة فى انتظار الابن الذى لا يجئ.

كما حولت "يرما" عناصر المنصة والأشياء وحركات التباعد والتقارب إلى إشارات لها علاقة بالابن؛ إنها حالة من البارنويا التى تجعلها تصيغ كل العلامات الخارجية إلى إشارات عالمها الخاص الذى تحلم به، والذى يوجد الابن وحدة فى مركزه.

بالطريقة نفسها التى تم بها طرح قضية جنون "دون كيشوت" الذى كان ينقل علامات العالم الواقعى المحسوس إلى عالم الحلم الناشئ من خلال قراءاته: الطواحين هى "حركة" و"حجم كبير" يساوى "العمالقة"؛ قطيع الأغنام وهو "حركة، غبار، ضوضاء" يساوى "الجيش".

الموقف واحد، ولكن ربما لم يصل إلى هذه الحدود من التطرف، إذ لم تفقد "يرما" اتصالها تماماً بالواقع: الزواج يعنى إنجاب الأبناء؛ حياكتها للملابس تبرر انتظارها للأولاد؛ المرأة تفقد طبيعتها لو لم يكن لديها أبناء؛ حتى فى صمتها يوجد الابن؛ وهناك مشهد رائع باللوحة الثانية من الفصل الأول حيث ينقضى الحوار بين "يرما" وفيكتور حيث به من الدلائل المعبرة أكثر من الكلمات المباشرة نفسها التى اقتصر الحوار فيها على تغطية جوانب الموضوع ولم يقتصر على تطوره: "وقفه. نعم حالة من الصمت، ودون إبداء أية ملامح ينشب الصراع بين الشخصيتين. بطبيعة الحال كان هناك صراع وإن جاء الصراع بشكل رمزى عن طريق حوار مقتضب وسريع، وكان ممكنا أداؤه على شكل حلم يأتى فى منام، كما كان من الممكن تأديته فى مستويين – مثلما حدث فى بعض أعمال أونيل – كما جاء بالفعل فى النص وذلك فى المشهد الأول عندما تُشاهد "يرما"– والمشاهدون (كان خوان نائماً ولم يشهد ذلك) فيكتور يسحب طفلاً من يده؛ الآن وها هو فيكتور فى العالم الواقعى يحضر، وتسمع "يرما" صوت الطفل الذى لم ينجباه بل استطاعا إنجابه وأنه قد يكون مات مختنقاً: "ألا تسمعه يبكي؟ /لا/ بدا لى أننى سمعت بكاء طفل / أليس كذلك؟ كان صوته قريباً جداً. كان يبكى وكأنه مخنوق/ يأتى إلى هنا دائماً أطفال يسرقون الفاكهة/ لو أنه صوت طفل صغير/ (وقفة) أنا لا أسمع شيئاً/ قد تكون مجرد تخيلات (تمعن النظر فى فيكتور وهو أيضاً فيها ثم تبعد نظرها عنه ببطء وكأنها خائفة).

هذا المشهد ليس واقعياً، ويتواصل مع المشهد الأول، إذ يؤكد مانويل جيل Manuel Gil على ذلك فى ملاحظاته على "يرما": "لا تقتصر هواجس "يرما" على الأفكار المسيطرة عليها فى أحلامها فقط، ولكنها أيضاً تحل محل عالمها الواقعي. لقد كانت متأكدة أنها تسمع صوت طفل". وهناك معلومة أخرى ينتهى بها المشهد: يختتم المشهد الحالم بوصول خوان الذى نهرها لعدم عودتها للبيت وإعلانه بأنه لن يعود للمنزل لأنه سيكون "مشغولاً بالرى طوال الليل".

وتبدو شدة التوتر فى كلام "يرما": يثبت موضوع العمل بالفصل الثانى، بيد أن كلماتها التى كانت تبدو لطيفة هادئة بشكل ما باللوحة الأولى وحادة فى اللوحة الثانية تتحول ليغلب عليها السخرية أو الشكوى المباشرة: تتحدث عن صليبها ومساميره وكيف أن زوجها يتعامل معها وكأنها شئ وليست كائناً بشرياً، إذ إنه يكفيه أن يوفر لها الطعام والمأوى. ويبدو أن "خوان" لا يفهمها: "إنك تتحدثين بطريقة لا أفهمها". أحياناً ما يبدو هذا التوتر فى نظرات العين وحدها، (فهى عندما يسألها زوجها إن كان ينقصها شئ).

"تحدق فيه وهى قاصدة" "نعم، ينقصنى شئ". إن "خوان" عالم بما ترمى إليه فى ردها: "الشئ نفسه. منذ خمسة أعوام".

لم تعد "يرما" ترغب فى الطعام، ولم تعد تريد النوم: لقد احتل عالم الهواجس عالم الواقع بلا أولاد، لدرجة أن كل العبارات التى أمكنها نطقها، مع أنها تبدو مندمجة فى الحوار فى موضوعات أخرى، كلها غامضة ويمكن فهمها

فى علاقتها بالابن: نعم خوان وفيكتور يتحدثان عن العمل فى الحقل وعن الثمار التى يعطيها، تتدخل "يرما" : "إن الثمار تأتى بأيدى العامل الذى يبحث عنها" ويمكن تفسير كلامها بأنه اتهامات لعدم اهتمام "خوان" بمسألة الإنجاب.

وفى الفصل الثالث، فى بيت الطبيبة الدجالة، يتخذ حوار يرما مع خوان نبرة العنف والتحدي:

الكنة الأولي :

إنها هنا.

يرما :

إننى هنا.

خوان :

ماذا تفعلين فى هذا المكان؟ لو كان باستطاعتى رفع صوتى كى تسمع القرية كلها، كى يأتى الجميع ليرى إلى أين ذهب شرف بيتي؛ وإنما عليّ أن أكتم صوتى وأسكت لأنك زوجتي.

يرما :

لو باستطاعتى الصراخ لفعلت ذلك أيضاً لكى أوقظ حتى الموتى ليشاهدوا نظافتى وطهارتى التى تغطيني....

وينتهى الاثنان بأن يصرخ كل منهما فى الآخر: اخرس! ويصر "خوان" على توجيه هذا الأمر حتى ليشير إلى اللغة الرمزية: اسكتي. هيا/ قلت اخرسي/ اصمتي/ صه.

وتنتهى اللوحة بهذا الصمت المفروض الذى يتضح فى اللوحة التالية، وذلك مع قلق "يرما" مع بداية المشهد الأخير). لقد انتهى الحلم والكلمة والحركة ولكن لا يزال هناك شعاع من أمل فى الإيمان الذى يجلب الشخصيات للكنيسة، وبقدر ما يتم التحذير من إنها ليست بالضرورة معجزة خارقة لحدود الطبيعة، وإنما انتهاء العرض هو الذى بإمكانه إنهاء هذه المواجهة، ويكون الدمار الأخير هو المخرج الوحيد للأزمة.إلا أن محاولة الاستمالة التى مارستها يرما تجاه زوجها فى تلك اللحظات ربما لا تتناسب مع الرفض المتواصل الذى شهدناه طوال الأحداث السابقة، غير أنه ربما يكون لذلك تفسير يتجاوز ما جاء بالنص، وعلينا البحث عنه فى مستويات أخرى، وهذا ما سنفعله.

فلو رجعنا إلى الإرشادات المسرحية الموجودة بالعمل لنتتبع بشكل مباشر العلامات اللغوية بالنص وغير الشفهية على المنصة، يمكننا ملاحظة أن اللوحة الأولى بين "يرما" و "خوان" تتميز بقلة الإرشادات: خوان (يهم بالخروج) فهذا الهامش له وظيفة زائدة عن الحاجة وخاصة أنه يجئ بعد أن ودع زوجته، ومع ذلك لم يغادر المنصة. وبعد ذلك، "يرما" (تهم بالقيام): ظلت جالسة إلى جوار ماكينة الخياطة وراحت تتحدث من مكانها مع خوان.. وعندما تقول إنها ترغب

فى المحافظة عليه تحدث حركة تقارب تبينها الإرشادات: خوان (مبتسما): يقابل عدم إنجاب الأطفال بسخرية، وهى المرة الأولى التى يبتسم فيها. "يرما" (تحتضن زوجها وتقبله وتكون المبادرة منها): هذه هى أطول الإرشادات المسرحية، وينتهى المشهد بنصيحة وجهها بألا تخرج من البيت وموافقتها على ذلك، مع ذلك يضيف إرشادة جديدة: يرما (متجهمة). واضح أن الحوار لا يتضمن فى كلماته تلك التفسيرات التى تجئ فى الإرشادات : "خوان" مبتسماً و"يرما" التى تبدأ المبادرة، تنتهى متجهمة، أما التعبيرات الجسدية للممثلين، والمسافات بينهم والإيماءات أو نغمة الصوت يتم تنفيذه حسب الإرشادات المسرحية ويكتسب المعنى بعلاقته مع النص المنطوق.

وتتواصل أجواء المشهد الثانى مع الأول ويتكرر الأمر فى الإرشادات: يرما (ترفع ذراعيها وهى تتثاءب برقة وجمال وتجلس للحياكة)، ووقفات. والأغنية عبارة عن رحلة نحو اللاشعور مثلما هو الحال فى الحلم الذى جاء فى مستهل العمل. وكلما تطورت اللوحة الأولى وفى مشهد يرما- خوان، وبعيداً عن الإرشادة الأولى الموجهة إلى ماريا (تبقى مطأطئة الرأس). أما الإرشادات الباقية فتدل على حركات جسمانية أو نفسية ليرما: (تقوم، وتظل ناظرة لها بإعجاب)، (بفضول)، (متشبثة بها) (تنظر لها بشرود)، (بجزع).

وتتجه الإرشادات (لعدم الإطالة، لن نتطرق لما هو بفصول العمل الأخرى، إذ يكفى ما ذكرتها) لتناول العلامات غير الشفهية التى تؤديها الشخصيات فى

حركاتها ومواقفها وطريقة كلامها، وكل ذلك فى علاقتها بالكلمة أو بتقديم الشروحات التى تنبثق عنها.

والآن نشير إلى عنصر آخر من عناصر التجديد التى استخدمها "لوركا" فى عمله، والتى تتمتع بوظيفة واضحة وهى تشديد حدة التوتر الموجود أصلاً فى الفصل الأول: أقصد هنا لوحة الغسالات. يبدو أنها وقفة فى تطور الحدث: بمجرد تقديم المواجهة (لم تتخذ الشكل الشخصى حتى هذه اللحظة) بين يرما المتلهفة لإنجاب الأطفال، و"خوان" السعيد لعدم الإنجاب، يتوقف النص هنا ويعود ليطرح بعض التعليقات حول ما حدث: تتحدث الغسالات عن "يرما" و "خوان" فيتكلمن عن أشياء يعرفها القارئ مثلاً: ليس لديهما أولاد، إن "يرما" تقضى لياليها جالسة على عتبة البيت، يتناقشن حول ما إذا كان الزوج هو السبب فى عدم الإنجاب أو الزوجة... ويبلغن بأن خوان أحضر أخواته كى يراقبن زوجته.

وتؤدى الغسالات وظيفة الكورس الكلاسيكى نفسه، إلا أن هناك فارقاً كبيراً فالكورس هنا يحلل، ويدلى برأي، ويناقش قضية، ويدلى بحكم، بمعنى، أنه يعبر عن مشاعره وعن أشياء خارجية لدرجة أنه يحدث خلاف فى الرأى بين أفراد هذا الكورس، فإحدى الغسالات تدافع عن "يرما" بينما تتهمها الأخريات؛ أما الكورس الكلاسيكى فإنه يبدى تأملات حول المواقف أو الأفعال أو العلاقات بين الشخصيات.

انتهينا من إثبات وحدة الموضوع، والتنويعات التى يكتسبها السبب المركزي، وعلاقة النص الأساسى (الحوار) مع الإرشادات (المنص الثانوي)، والآن هيا نتحول إلى كيفية النص نفسه من الناحية الشكلية ودون الالتفات للمعنى النصى ولا لعلاقاته.

إن الحوار الدرامى أو فى واقع الأمر أى حوار- يخضع لعدة مبادئ، أولها: هو ما نطلق عليه مبدأ التعاون: هو اتفاق المتحدثين على التوصل إلى مناقشة فعالة تكون عبارة عن تبادل بوجهات النظر وعلى أن يتطور هذا الحوار.

أما الحوار فى "يرما" فإنه لا يخضع للقاعدة المذكورة لأن الموقف بينهما منذ اللوحة الأولى هو المواجهة وليس التعاون، والمعلومات التى تجئ فى العبارات الأولى هى معلومات عرضية: كنت عند النبع لأجلب الماء/ انتهيت من تقليم أشجار التفاح، وبمجرد البدء فى طرح المعلومات الأولية فى لقائهما فإن التى يتبادلانها لا تحل محل حوار يتطور لتقريب مواقف أو لاعتراف أحدهما بموقف الآخر وإنما للرفض: تصبح الكلمة شعاراً فى الصراع الذى يحتدم بين الشخصيات. الأمر نفسه يحدث فى المناقشات التى جرت بين "يرما" و "فيكتور" والتى اتخذت طابعاً جدلياً لإخفاء بعض المشاعر التى اتضحت فى الإيماءات وعن طريق علامات غير خاضعة لقوانين، مثل حركة "يرما" فى الفصل الأول نحو المكان نفسه الذى كان "فيكتور" قد احتله لتوه، أو النظرات التى تبادلاها والتى غضها فيكتور خوفاً. أما الحوار الوحيد الخاضع لمبدأ التعاون هو الذى دار بين "يرما" و "ماريا" وكذلك فى بعض أجزاء حوارها مع "العجوز".

ويتضح مبدأ التعاون من وجهة النظر العملية من خلال:

أ) إصدار مدلولات.

ب) معلومات توضح المعنى وتخلق تناقضات (هكذا يسميها جريس .(Grice

ولكى تكون هناك معلومات يجب أولاً وجود معرفة مشتركة بشكل تصاعدي. فنجد أن "خوان" لديه مفهوم عن الشرف يريد إبلاغه ليرما، ويتضمن عدم مغادرتها المنزل، إلا أنها ترد على ذلك بكونها وحيدة وليس لديها أولاد، وبالتالى يصعب عليها البقاء بالبيت؛ يذكرها بأنه لا يجب أن تتحدث مع الناس، إلا أنها تعارضه باعتبار أن ذلك ليس عيباً، ويشدد هو عليها بقوله "لابد أن تظهرى شريفة أمام الناس.؛ يعود ليطرح عليها آخر الأسباب فيذكرها بأنها امرأة متزوجة، أما هى فتتهكم عليه مكررة كلمته "متزوجة؟". وحتى يتمكن من فرض وجهة نظره يلجأ إلى المعلومات العامة والعبارات الجاهزة والأمثال الشعبية ليغلف بها حواره مع "يرما" التى تواجه ذلك بواقعيتها وخبراتها الحياتية الخاصة: يعتبر خوان إن موقفه هذا يعد "حالة عامة" كونية، فى الوقت الذى يتخذ فيه موقفاً خاصاً برغبة (أو يقدر عليه، وهذا غير واضح، إذ إن "يرما" تظن أنه لا يريد الإنجاب، إلا أننا لا نعلم يقيناً ما إذا كان باستطاعته أن ينجب)؛ وعلى العكس من ذلك تدافع "يرما" عن حقها الخاص بينما تتخذ موقفاً كونياً يتلخص فى الحرص على استمرار الحياة عبر إنجاب الأطفال. أما العبارات المطروقة التى اعتمد عليها "خوان" فهي:

رعاية الماشية هى مسئولية صاحبها.

كل رجل له حياته.

النعاج فى الحظيرة، والنساء فى البيت.

كل الناس ليسوا سواسية.

الحديث مع الناس قد يبدو عيباً.

للعائلات شرفها.

الشرف عبء يتقاسم اثنان حمله.

كل هذه "المعلومات" العامة والشعبية لم تفلح فى إقناع يرما، وبالتالى من المستحيل التوصل لاتفاق.

ويتميز حوارهما بملمح آخر وهو إثارة التناقضات، إذ ترمى "يرما" فى ردودها بطريقة غير مباشرة إلى إثارة حالة المواجهة بين الشخصيات الأساسية.

خوان :

بالأمس كنت أقوم بتقليم أشجار التفاح.

يرما :

هل ستبقى بالبيت؟

هذه هى البداية العادية لحوار بين زوجين، ويعنى رد "يرما" أن عملية تقليم الأشجار قد انتهت، وأن بإمكان "خوان" البقاء بالمنزل، وأنه من قبل لم يكن موجوداً وكانت هى وحيدة بالبيت. فالموضوع الذى بدأ بمعلومات بدا وكأن "يرما" تبدى بها اهتماماً حول عمل زوجها ونتائجه.. إلخ انبثق عنه مباشرة، بسبب موقفها الرامى للهدف نفسه، موضوع علاقتهما كزوجين وقضية الإنجاب.

ومن المستحيل فى ظل هذا الموقف أن يكون هناك حوار مع "يرما"، لأنهما إما يتحدثان فيما تريده هى أو تتهكم أو ترفض كلماته بعبارات موازية: لكل رجل حياته/ وكل امرأة لها حياتها"، "تذكرى أنك متزوجة/ متزوج؟" / "ها هى هنا/ ها أنا هنا" ويتقاطع الحوار مع مونولوجات، ويزداد التوتر كلما اشتمل تبادل الكلمات على العبارات العقيمة والصعبة.

يتضح من خلال التحليل الذى نقوم به بأن "يرما" لا تخضع للشكل التقليدى المصطلح عليه فى كوميديا الصالون، لا فيما يتعلق بقضاء المنصة الذى يستخدم كإطار للأداء ويتباعد بشكل كبير عن تلك "الصالة المؤثثة أثاثاً رصيناً" ولا فى الحركات المستمرة على المنصة والتغير من لوحة إلى أخرى، وبالتالى فإن حوارها ليس له أى علاقة بالمحادثات البارعة المنمقة التى تميز شخصيات هذا المسرح. إن "يرما" تعرى روحها تماماً إذا تكلمت أياً كان من يحادثها: إن مأساتها التى تعتمد على موضوع كونى، وهو غياب الأولاد، تعبر عنه بعبارات تعتبر، من ناحية فعل الكلام، شكوى دائمة من زوجها، وتسهم فى الشكوى كل أنظمة العلامات التى يمتلكها العالم الشعرى وأخرى من اللاوعى (إيماءات التقارب نحو فيكتور والتى لا تتجاوز الكلمات إزاء اختبار "العجوز" الوثنية).

هناك عنصر آخر من عناصر التجديد العام فى صياغة العرض، هو استخدام الإضاءة: الحلم الأساسى "إضاءة غريبة للحلم"، وعند الاستيقاظ "تتغير الإضاءة بأنوار مرحة بصباح يوم ربيع". وفى آخر الفصل الثانى يُرى ضوء الغروب وهو يبدأ بالشحوب، "تتحول المنصة إلى ما يشبه الظلام". الإضاءة ليست وظيفية وإنما رمزية سواء فى وجودها أو فى غيابها، ويتضح ذلك أكثر فى التوجيهات: "تخرج "الأخت الأولى" La Hermana Primera وعليها حجاب لا يضيف للمسرح أى إضاءة، يضيف فقط الإضاءة الطبيعية له"، أى إن المهم هو المحافظة على منصة يتزايد فيها الإظلام وكأنها الحالة النفسية ليرما. أما العبارة الأخيرة فى الحواشى (الإرشادات المسرحية) فهى تحديداً: "ظلام دامس على المنصة". كل شئ يجرى بشكل رمزى مثير للقلق، لدى سماع الكنة تصرخ لأول مرة (تتحدث للمرة الأولى، ويستخدم الاسم للمرة الأولى فى النص): يرما، عاقر، الهروب، الظلام... يبدو أن الرموز تخطت حدود الممكن.

هذا هو البناء والمدلول الذى يكشف لنا تحليلاً سيميولوجيا مطبقاً جزئياً وعلى المستويات الأكبر فى ثانى مأساة يكتبها لوركا وهى "يرما" والآن نود ربط هذا العمل، كما أشرنا سالفاً، مع عملين تراجيديين آخرين أطلق الكاتب عليهما مأساة الأرض الإسبانية وهما السابقة من حيث تاريخ كتابتها "عرس الدم" والتالية "بيت برناردا ألبا".

إن "يرما" هى مأساة المرأة العاقر؛ هى الشوق واللهفة على إنجاب الطفل؛ هى العلاقة بين زوجين فى حالة مواجهة، إنها مفهوم الشرف؛ إنها اليأس الذى يقود للقتل. "يرما" تواجه زوجها لأنها تظن أن هناك من يرتكب ذنباً وتنسبه للرجل، ومع ذلك تقتله فى المناسبة الوحيدة التى راح فيها يبحث عنها. إلا أن التفسير النصى لهذه الجريمة هو أن "يرما" كانت تدرك أن محاولته التودد إليها واقترابه العاطفى منها ليس له أى علاقة بالإنجاب، وأنها تعتبر أن علاقتها الزوجية لا تكون طبيعية ما لم تكن هناك احتمالات للأمل فى إنجاب الطفل.

بيد أنه بغض النظر عن التفسيرات النصية، وإذا وضعنا التراجيديات الثلاث موضع التحليل سنجد أن كل منها يحتوى عامل مشترك: المرأة المدمرة.

فى "عرس الدم" نجد أن الخطيبة هى سبب موت خطيبها؛ فى "يرما" تقتل الزوجة زوجها؛ فى بيت برناردا ألبا" الأم هى سبب موت الابنة، والتى كانت تحاول بالفعل أن تقتل الرجل، بيبى الرومانو .Pepe el Romano

لقد اتخذت صورة "يرما" أشكالاً متعددة، ولكنها كانت دائماً تبدو كضحية بينما هى فى حقيقة الأمر قاتلة. يؤكد إى هونج E. Honig فى جارثيا لوركا، لايا Laya، برشلونة الفصل السادس بعنوان: "المرأة على خشبة المسرح، تراجيديات شعبية"، على أن "يرما تعتبر أفضل عمل مسرحى كتبه لوركا سواء من وجهة النظر الأخلاقية أو من وجهة النظر الدرامية (...).

لقد تنازل لوركا فى هذا العمل عن استخدام الوقائع التاريخية (..) بحث فى تطور الحدث الدرامى عن طريق استخدام عبارات الدوافع الذاتية للشخصيات".

ويضيف: "إن عنف "يرما" كان يمكن ألا يبدو فى صورة لا مفر منها فيما لو استطاعت طبيعة الشخصية قبول أى حل آخر، كان بإمكانها أن ترضى بنصيبها...؛ كان بإمكانها قبول الحياة عاقراً وتعيش فى عذاباتها كشهيدة؛ كان بإمكانها الخضوع لنصائح العجوز الكافرة وتبحث عن رجل آخر. لا يقبل معنى الشرف فى يرما أى من هذه الحلول... وعندما تفشل كل الحلول تجد نفسها فى طريق ارتكاب الجريمة. عندما كان أمامها اختيار حل شعرى اختارت فعل التحرر الخلاق والنقد المتطرف والمتشدد للأخلاقيات الإسبانية الصبورة".

هذا التفسير الذى يخلط فيه بين الأخلاق الكاثوليكية (التى ليس لها أى أثر فى النص) وبين الأخلاقيات الأسبانية الصبورة (التى لا تمت "يرما" بأى علاقة بها) ... إلخ قد يكون متوازياً مع إحدى تفسيرات هاملت عن جاك باقر البطون باعتبارها طريقة لاحترام وتقديس حياة المجتمع الإنجليزي، بمعنى أنه خروج عن المألوف.

ترتكز مأساة "يرما" والتى تتضح فى كل التحليلات على مواجهة بين الجنسين وموقف تجاه بقاء واستمرار الحياة: الرجل الذى يركز جل اهتمامه فى البحث عن المرأة، إلا أنه يتفادى ضغوط الحياة الزوجية (يعارض عندما تفكر فى الإنجاب) بينما المرأة التى تتوق شوقاً للطفل، والتى نراها فى ص٩٢ (طبعة

كاندرا) تنادى وهى فى قمة اليأس والإحباط: "أعرف أن الأبناء يولدون من علاقة الرجل بالمرأة، آه لو كنت أستطيع وحدى الإنجاب!".

يبدو أن "جارثيا لوركا" اقتحم مجالاً دون أن يكون مراعياً بأن المرأة لم يكن لها المكان الملائم فيه: فهى إما أن تكون كائناً غريزياً، عاجزاً عن التحكم فى رغباته ويتصرف حسبما تأمره شهواته مثل الخطيبة فى "عرس الدم" التى ترفض الرحيل مع "ليوناردو Leonardo" وتهب نفسها لزوج المستقبل فقط، ومع ذلك تهرب؛ وإما أن تكون عاطفية تعد نفسها لأداء مهمة استمرار الحياة مثل "يرما"؛ وإما يكون كائناً غير سوىٍّ يحرم كل من هم تحت سيطرته وسلطته المشكوك فيها من الحياة الطبيعية فى بيت برناردا ألبا.

أعتقد أن المرأة التى لا تجد مكانها الملائم لم تقتصر على الأعمال الثلاثة المذكورة بل نجدها أيضاً فى السيدة "روزيتا العازبة" Dona Roseta la Soltera أو فى "ماريانا بينيدا" Mariana Pineda وحتى فى "الاسكافية العجيبة La Zapatera Prodigiosa". إلا أننا سوف نرجئ هذا الموضوع لمناسبة أخرى.

القيمة الأدائية للدوال الإشارية في الحوار الدرامي*

إن العمل الدرامى الذى يتولى النقد والنظرية دراسته، ويتم تقييم أدائه كاستعراض من قبل من يطلق عليهم "رجال المسرح" عندما يتم فيه تناول تعبيرات العلامات الاصطلاحية (لغوية وغير لغوية) هذا العمل يتمتع بطابع حوارى.

ويشكل العمل جانباً من عملية تواصل بين المؤلف والقراء / المشاهدين، وهى عملية تتم عبر أشكال فيها يرسل المرسل علاماته حيث يتلقاها المتلقى كما هي: عندما يستخدم الراسل علامات اصطلاحية يكون مضطراً لقبول قيمها وقواعد علاقاتها، وفى الوقت نفسه يكون المتلقى مجبراً هو الآخر على تفسيرها بالطريقة نفسها. بالتالى فإن مجرد إمكانية تفسيرها (ليس بالضرورة فعل التفسير) يمنح العمل الدرامى قيمة حوارية، وذلك ينطبق على كل الأعمال التى تقوم على الأنظمة الاصطلاحية للعلامات.

إن أى تعبير يتم عبر استخدام علامات اصطلاحية يعد جزءاً من عملية يتم شرحها من خلال نموذج تفاعلى ذى طابع دائري. أما النموذج الطولى الذى سار عليه النقاد باستمرار خلال السنوات الأولى للسيميولوجيا فيقتصر على شرح التعبير، بينما لا يشرح عملية الاتصال، لأنه يسير فى اتجاه واحد فقط: إذ تبدأ العملية من الراسل، وتمر عبر أشكال يعتبرها من وجهة نظره علامات، إلا أنها لا يتم تفسيرها كما هى ما لم تنتمى لنظام اصطلاحى متعارف عليه مجتمعياً- إذن

* محاضرة ملقاة بجامعة أمستردام فى نوفمبر عام ١٩٨٦ م - مؤتمر حول (الحوار والحوارية).

فالنموذج الدائرى يستطيع إتاحة إيضاح أفضل لعملية الاتصال، فهو دائماً ما يكون خطأً حوارياً لأن نظام العلامات المستخدم يتمتع بقيمة اجتماعية ومن السهل تفسيره، وليس هذا فقط بل إن الراسل يدرك أن بالإمكان تفسيره ويضع ذلك فى حسبانه، بمعنى أنه يحدث تأثير الإفادة Feedback : الخط الذى يسير، عبر الشكل، من الراسل للمستقبل يكتمل بخط العودة الذى يجئ من المستقبل إلى الراسل.

هذا يعنى أنه عندما يكون هناك فاعلان متحدثان فى علاقة شفهية تفاعلية فـ (أنا) هى نتيجة لرسالة - هذا ما تنص عليه النظرية اللغوية عموماً- وفى الوقت ذاته تنشئ الـ (أنا) والرسالة الـ (أنت). كانت النظريات السابقة السائدة تعتبر أن الرسالة هى الناتج عن الـ (أنا) وأن هذا الـ (أنا) هو فاعل الإعلان عن شئ (وبشكل عَرَضى المعلن عنه أيضاً عند استخدام أسلوب كتابة مذكرات شخصية) وبالتالى فإن العبور من صيغة الاسم الخاص إلى الـ (أنت) كعلاقة متسلسلة من الـ (أنا) الذى نتج عن (هو) وبدوره، وعن طريق الرسالة يكون منتجاً لـ (أنا). ما نستنتجه من هذه التأكيدات أنه عند الكلام يوجد تناقض يؤثر على الحدود الثلاثة للوحدة السيميولوجية: راسل/عمل/ متلق، بحيث إن وجود أحدهم يعنى عملياً وجود الطرفين الآخرين، ويتشارك الجميع فى فعل الكلام.

وبالإمكان وجود استثناءات عند وجود ظواهر لغوية غير واضحة أو ضمنية لأحد العناصر الثلاثة. فيحدث على سبيل المثال فى حالة توجه المرسل إلى نفسه

(عدم وضوح فاعل الإعلان)، مثلما هو الحال فى الأشكال الاصطلاحية للرواية والتى يطلق عليها "تيار الضمير" أو "مونولوج داخلي": يتم هنا حذف (أنت) وبالتالى يسمح الخطاب بحرية استخدام الوحدات النحوية والكلامية فى عرض منطقى (ظرفى وزمنى وفضائى) فى قوانين العلاقة... إلخ ويسفر عن ذلك تعذر شرح الرسالة التى من المفترض أنها موجهة لمتلق حتى لو كان ذلك احتمالاً فقط.

إن فعل الـ (أنت) على الـ (أنا) يتحدد فى أشكال الرسالة ويوجه التعبير الذى لابد أن يكون خاضعاً لقواعد متفق عليها ومحسوسة من قبل كل الفاعلين حتى يمكن تفسيرها.

هذه الأوضاع تؤثر على العمل الدرامى كعنصر من عناصر عملية التواصل التى يتم توجيهها، فى آخر المطاف، للمشاهدين: الحوار وتأثير الإفادة Feed back يمكن أن يتضح بشكل مشروط على الاتساع الذى يمكن أن يكتسبه العمل كاستعراض على المنصة، وذلك ضمن حدود مطاطة إلى حد ما، وعلى الفضاءات التى يمكن أن تخلقها فيما لو حافظت على إمكانيات وأبعاد المسرح التقليدي، وعلى الزمن الذى يقع فيه الحدث والعرض... إلخ بغض النظر عن المتطلبات الناشئة عن النوع الأدبى، وعن نظام أو أنظمة العلامات التى تستخدم للتعبير.

إن الحدود والإمكانات المنبثقة عن الطابع الحوارى للنص الدرامي، ذات علاقة وثيقة مع المسار النوعى للتواصل الذى يسعى الكاتب للوصول إليه. مبدئياً يمكننا التأكيد على أن حوارية النص الدرامى تؤثر على مجمل أنظمة العلامات

الاصطلاحية وغير الاصطلاحية التى من شأنها خلق معنى داخل مجمل العمل، والتى يفسرها المشاهدون باعتبارها نص أدبى يحتوى على علامات شفهية وغير شفهية.

وبالإضافة إلى أن النص الدرامى هو نص حواري، مثله فى ذلك: الإبداعات الأدبية؛ وبالإضافة إلى أنه يكتسب ميزة نوعية لتلك الحوارية بسبب استخدامه لمختلف الأنظمة السيميولوجية (لغوية وغير شفهية) إلى جانب امتلاكه لبعد اجتماعى يختلف عن جميع الأعمال الأدبية بشكل عام، نظراً لطبيعته الاستعراضية التى تجعله مرتبطاً بعلاقة مع وسائل الإنتاج وتقديم الاستعراضات، إضافة لكل ذلك فإن النص المكتوب والمعروض يحتوى على شكل الحوار.

إن العمل الدرامي- باعتباره عملية تواصلية- يطرح تعقيداً ضخماً لأنه عملياً يضاعف كل أبعاد اللوحة السيميولوجية: نصاً مكتوباً- نصاً معروضاً؛ مؤلفاً- مخرجاً- ممثلين؛ قارئين- مشاهدين. إنه باختصار يعد عملية تواصل ذات خطوط دائرية- وبالتالي- يغلف بشكل كامل عملية أخرى شبيهة طبق الأصل: التواصل بين المؤلف والمشاهدين يتم عبر عملية اتصال أخرى بين الشخصيات.

تخلق القصة صورة وسيطة بين عالم الخيال وبين القارئ، وهى صورة الراوى الذى يلعب دور الرحم الذى يوحد تنظيم وتوزيع المادة القصصية والمنظور الذى

يسمح برؤيتها والكلمة التى يبلغها لنا، وحتى ترتيب أدوار الأصوات التى تسمع والمسافة المسموحة لسماعها؛ العمل الدرامى يرفع الستار ليكشف أمام الأعين مباشرة عالم الخيال مفتوحاً بكل آفاقه أمام القراء، وذلك يدع الشخصيات فى المستوى الأول تتحدث فى حوار مباشر وواقع فى الحال.

ويصبح الحوار إذن شكلاً لغوياً درامياً يكون فى الوقت ذاته طريقة خاصة لإبداع وخلق معنى، إذ إنه لا يدل فقط على وضع مباشر وإنما يحاكيه عبر علامات لغوية للحوار نفسه الذى يجرى على المنصة (حوار المنصة يكرر الحوار النصي) بمصاحبة علامات إلقائية وإيمائية... إلخ.

إن الطابع المميز لعملية الاتصال الدرامى يحدد اتجاه حوار الشخصيات كما حدد من قبل اتجاه المؤلف والأشكال التى أعطاها للعمل باعتباره عملاً ذا شكل استقبالى بطريقة الاستعراض. إن المؤلف يعرف أن الحوار الذى يبتكره والذى عن طريقه سيبلغ عن حكاية لعدة شخصيات تتحرك فى فضاءات وخلال أزمنة، وتمر أحداث هذه الحكاية فى الزمن الحالى أمام مشاهد سيتلقاها كإحدى الأشكال الفنية القادرة على خلق معنى.

هذا المراقب أو الجمهور الذى من أجله كتب العمل وعرض النص والذى من أجله يجب إيضاح كل ما يجرى على المنصة سواء بعلاقاته المتماسكة أو غير

المعقولة، هذا الجمهور ليست لديه أية صلاحيات للمشاركة أو التدخل بالحوار[1]، نظراً للطبيعة الاستعراضية لما يقدم وهو عبارة عن حدث درامي in fierce يجرى فى الزمن "المضارع المطلق" داخل فضاء مادى مشترك، وبالتالى فإن تواجد المشاهد متباعداً أو قريباً أو غريباً يعد فى رأى س.الكسندرسكو S.Alexandrescu "فضيحة سيميولوجية".

هذا الوضع نجده فى الأعمال الدرامية التى يتم تقديمها على "منصة مغلقة" يعنى المنصة التقليدية المعروفة بـ "الحائط الرابع" الذى يعزل الصالة عن المنصة تماماً، وكذلك أعمال "المنصة المفتوحة" التى تسعى لإزالة هذا الحاجز بين المنصة والصالة أو بين المسرح والحياة، إلا أنه لم يتم بلوغ الهدف ولا يمكن بلوغه، حتى بما يطلق عليه "الأجسام الوسيطة": لا يمكن تفادى مضاعفة الأزمان والفضاءات للشخصية والمشاهد، لا يمكن تفادى أن يكون الموضوع المطروح بعيداً عن موضوعات المشاهدين (سواء أكان ذلك حكاية بالفعل أم مواجهة ينشأ عنها توتر أو كانت لوحات تسعى لحذف التزامن). فعندما يتوجه الممثلون نحو الجمهور بالكلمات أو عندما يختلطون به داخل الصالة فإنه لا يكون هناك تواصل بين الشخصية ، لأن الشخصية ليست هى الممثل، إنما الـ (أنا)- (أنت) المكونة لحوار

---

(١) فى أوبرا Kyldex تم توزيع خمس لافتات تحتوى على توجيهات: "أكثر بطئاً"، "تكرار"... كان الهدف منها إجراء الحوار مع الجمهور، الأمر الذى لم يتم التوصل إليه منطقياً، لأنه لا يمكن للتوجيهات اختراق الاتصال: إنها توجيهات تشير إلى العرض وليس إلى ما يعرض ولا للخيال الدرامي.

مغلق، وإن ما يبلغه الممثلون فى تلك الحالة هو المشاركة فى فضاء وزمن المنصة وليس فى العرض ولا حتى فى الفضاء الواضح أو فى الموضوع بأحداثه وسياقه.

والحوار الذى تؤديه الشخصيات هو عبارة عن عملية شفهية متفاعلة. ولأنها "فعل كلام: فإن قيمها تترسخ فى كل مظاهر عملية الكلام، وهى التمنى والتحقيق ويمكن التأكد من ذلك ضاربين كمثال "المشهد الأخير من "بيت برناردا ألبا" الذي، حسب ما هو واضح فى الهوامش يجئ بعد" صوت طلق ناري".

برناردا (تدخل) :

كونى شجاعة وابحثى عنه الآن.

مارتيريو (تدخل) :

لقد انتهى بيبى الرومانو.

أديلا :

بيبي! يا إلهي! بيبي! (تخرج مسرعة).

لابونشيا :

هل قتلتموه فعلاً؟

مارتيريو :

لا. خرج مسرعاً على صهوة جواده.

برناردا:

لم يكن ذنبي. المرأة لا تعرف إصابة الهدف.

مجدلينا:

ولماذا قلتم هذا إذن؟

مارتيريو:

من أجلها! كانت ستُجرى أنهار من الدماء على رأسه.

إن كلمات كل من "برناردا وماريتريو" تتمتع بقوة تمنى متوازية: كلتاهما تعبران عن رغبة- يعرضانها باعتبارها واقع- فى التخلص من العلاقة التى تربط بين بيبى وأديلا؛ وتتمتع الكلمات نفسها بقيمة الإيماء الذى يتضح فى مناسبتين: تجعل أديلا تخرج وتدفعها للانتحار. أما العلاقة الخاصة بين "داخل/خارج، ترتبط برباط وثيق مع "تواجد/تغيب" الشخصيات عبر الضمائر الإشارية التى تحتويها أفعال الحركة بالهوامش (مما يدل على العلاقة المتبادلة الوثيقة للحوار معها). وبعد الإيضاحات التى طلبتها "لابونثيا" La Poncia عن الحادث (الذى لم يكن حقيقياً وعن الكلمات تتضح نوايا الفاعلين فى سردها، ويبرز تأثيرها على الـ "أنت" (امتلكى الشجاعة) وهى أديلا[1].

(١) نوجه العناية هنا إلى نظرية "أوستن" التى تنص على أن التمنى يكمن فى اللغة، بينما تحقيقه يكون باللغة. فكلمات كل من برناردا ومارتيريو تعطى قوة التمنى للعبارات، بينما تمارس الكلمات مهمة الإيحاء عند أديلا.

إن القيم والعلاقات التفاعلية للحوار الدرامى ثابتة فى النص المكتوب والمعروض سواء بالنسبة للتعبير، بمعنى للفاعلين الذين يتولون أداء الحوار باعتبارهم الشخصيات التى تتحدد بـ (أنا) و (أنت) داخل هذه العملية الكلامية المحددة، أو المعبر عنه وفى قيمة الإشارية المتعلقة بالحاكية: مقتل بيبى الرومانو ينتج عنه انتحار أديلا، إلا أن الموت لم يكن حقيقياً، بل معلن عنه فقط ويتكرر عن لسان "برناردا" و"مارتيريو" حتى يضفى عليه إيضاحاً شفهياً يقتضيه الإيضاح الوظيفي. أما التوضيحات التى تطلبها "لابونثيا" فهى بصورة أو بأخرى زائدة عن الحاجة لأن الحالة كانت واضحة وربما كانت كذلك أيضاً للمشاهد الذى يمكن أن يستنتجه عندما يدرك أن عملية قتل "بيبى" لم تكن حقيقية، وأنهم قالوا ذلك حتى تتوقف "أديلا" عن البحث عنه.

أما العلاقات الداخلية التى تترجم فى وظائف وسياقات ذات طابع سببى أو منطقى أو حتى ذات طابع تسلسلى تاريخى فإنها أيضاً تغلق الحوار: فالطلب يتبعه إما استجابة أو رفض؛ والتعهد يتبعه وفاء أو نسيان للعهد؛ التهديد يتبعه رد فعل بالخوف أو التجاهل. ويحتمل الحوار تغييرات فى النواحى اللغوية، بينما لا يحتملها فى العلاقة بين الوظائف التى قد تحدث تغييراً فى معنى الدراما.

ولقد اعتاد مخرجوا المسرح إدخال تعديلات فى الأشكال اللغوية، وفى أنظمة العلامات غير الشفهية بيد أنهم لا يجرءون- ربما لا يجب ذلك حسب رأى جولى

بوجلياتي- على تغيير أحداث الكلام التى تصبغ الوظائف. فلا يمكن تغيير "الوعد" بـ "الوعيد" أو أن يكون الوفاء به فى صور انتقام.

وهذا معناه أنه لا النص المكتوب ولا المعروض بإمكانيات التنويع فيه يستطيع أن يغير فى مضمون الحوار الذى نحن بصدده: إذ يشكل حوار الشخصيات وزمنه وفضاؤه عالماً من الخيال داخل العالم الاصطلاحى للعرض، ويعتبر شكلاً غير قابل لتغيير عملية التواصل بين المؤلف والمشاهد.

وبالرغم من ذلك، فإن العملية الحوارية بين المؤلف والمشاهد- باعتبارها تخص نصاً فنياً- هى عملية تفاعلية مفتوحة تسمح باكتشاف معان جديدة تنبع من اختلاف القراءات، بل تسمح أيضاً بعمليات هدم تزيل معها التفسيرات والتحليلات الخاضعة للقوانين أو تلك التى تمت بطريقة تقليدية. لست متأكدة مما إذا كان يمكن إجراء عملية تفكيك كالتى أجريت فى "المدرع بوتمكين" El acorazado Potemkin فى بعض الدول، ربما كان ذلك ممكنا بسبب الموضوع المطروح فيها، إلا أنه غير متاح فى الأمور المتعلقة بالتوتر المتصاعد الذى يعد الموضوع الحقيقى لبعض الأعمال مثل "يرما"، والأمر نفسه ينطبق على النظام الإشارى المستخدم فى كل نص كما سنرى فيما بعد.

وانطلاقاً من النظرية القائلة بأن الحوار هو عملية متكاملة ومغلقة، وأن حوارية العمل هى منظومة مفتوحة وفنية، فإن تحليل الرموز الإشارية والإمكانية الأدائية للغة الدرامية يمكن تحقيقها من منظورات قد تكون شيقة وحديثة.

بالإضافة لاحتواء النص الدرامى على حوار الشخصيات الذى يخلق عالم الخيال مع الزمن والفضاء المغلقين، يحتوى أيضا على منولوج الإرشادات المسرحية التى تعرض فى شكل كلام المؤلف خارج إطار عالم الشخصيات غير أنها لا تخصهم. وقد اتخذت تلك الإرشادات أشكالاً على مدى تاريخ المسرح، تتراوح بين الغياب التام وحتى الحلول محل الحوار (حدث بلا كلمات) مرورا بكل ما بين هذين الشكلين؛ كانت هناك هوامش شعرية ونثرية وفى لغة أدبية وفى لغة وظيفية؛ اختلطت أيضا مع الحوار، كما انفصلت تماما عنه حيث تزيل أى تدخل معه.

ولا تدخل الإرشادات المسرحية على العرض فى شكل كلمة (إلا إذا كان هناك تداخل مع الحوار) ونؤكد على أنها دائما ما تتخذ الطابع الاجتهادي، وغالبا ما يكون نحويا فى صيغة الأمر أو الإجبار؛ كما أن راسلها يكون محددا بشكل واضح وهو المؤلف؛ ولها متلق أيضا واضح وهو المخرج وأحيانا يكون الممثلين، إما إذا كان الأمر يتعلق بالنص المكتوب فإنها تتوجه للقارىء كى تعطيه المقترحات التى تساعده أن يبنى فى مخيلته مواقف وشخصيات بزمانها وفضائها.

أما ما يتعلق بالكاتب فبإمكانه اتخاذ مواقف متباينة: يستطيع أن يتخذ موقفاً اصطلاحياً - مثلما هو الحال عند "باى إنكلان" فى "المترابط Ligazón - كمراقب يصف ما يراه ويقترح إخراجا معيناً وكأنه مشاهد، ومن أكثر الطرق

شيوعاً هو عندما يشير المؤلف بين قوسين إلى ملاحظاته التى يعتقد أنها ضرورية لإكمال الحوار، وخلق الموقف الدرامى.

ويشير سيرل Searle إلى أن الدراما ما هى إلا سلسلة من التوجيهات للممثل، وعلى الطريق نفسه تسير أ. أبرسفيلد A.Ubersfeld التى تعتبر أن الخطاب الدرامى يتميز بالطابع الاجتهادى (التلميحى) أكثر منه تصريحى، أما يو. إكو U.Ecoفيفسر الدراما بأنها مجموعة من الإرشادات الاختيارية. وهكذا فإن دراسة اللغة والدراما تبدو من مختلف زواياها ومن خلال آراء الكتاب الثلاثة أنها ذات طابع أدائي. فالمؤلف يوجه إرشاداته الخاصة بعرض العمل على المنصة، ويمنح النص الذى سيتم تلاوته أو أداؤه فى شكل حوار يعرض من خلاله مواقف حب أو كراهية أو صراع...إلخ. وبالتالى فان تنفيذ النص على المنصة يعد الأثر المتحقق للغة المؤلف.

إلا أننا نعتقد بوجوب التمييز فى هذا الإطار بين الإرشادات المسرحية التى يضيفها المؤلف فى هوامش النص، والتى يضعها كما هى، وبين الحوار الذى يتخلى فيه اصطلاحيا عن الكلمة المباشرة بكل نتائجها لصالح الشخصيات التى تقوم بأدائها. وفى هذا الإطار سنتطرق إلى كيفية التعبير عن وسائل الإشارة التوضيحية على المنصة عن أدائها بطريقتين مختلفتين تماما، حسبما هو مطروح فى الإرشادات المسرحية أو اللغة التى تتحاور بها الشخصيات.

وتبلغ أفعال الكلام التى تتحقق عبر حوار الشخصيات كماً ضخماً من التنوع فى محتواها الموضوعى والمواقفى ضخامة وتنوع موضوعات ومواقف الحياة التى يسعون لتطبيقها أو شرحها. وعلى العكس من ذلك الإرشادات المسرحية التى دائماً، ودون استثناءات، وتحت أى شكل من الأشكال النحوية تكون لغة اجتهادية : إذ تتضمن أوامر المؤلف بشأن كيف يجب أن تكون الشخصية، وكيف تؤدى دورها والفراغ الذى يحتوى هذا الأداء، وكذلك كيفية مساهمة الزمن فى العرض (إيقاع الأحداث فى المضارع وعرض ما هو ماض خلال المضارع.. إلخ). ويمكن لمحتواه الموضوعى أن يكون متنوعاً: دخول، وخروج، حركات على المنصة، إضاءة... إلخ. إلا أنها تكون دائما عبارة عن توجيهات للمخرج عن تلك المحتويات.

ويمكن للحوار تقديم أى شكل من أشكال فعل الكلام: طلب، نصيحة، عهد مداهنة ... وذلك فى تعبيرات ثبوتية (وظيفة أدائية للغة) أو فى تعبيرات أدائية (اللغة كحدث)؛ كما يمكن للحوار عن طريق استخدام أى شكل من أشكال التعبير أن يخلق توترا دراميـاً غير موجود بالحدث ولا فى فعل الكلام، وإنما ينبع من كيفية الكلام. وكنا قد أكدنا قبلا أن المؤلف يترك الكلمة للشخصيات التى تؤديها بكل ما فيها من قيم: كعملية مغلقة وذاتية أو كشكل يعتبر بدوره جزءا من عملية أخرى.

وتستطيع الشخصيات أداء الحوار بطريقتها الخاصة فى الكلام (يستحيل كشف ذلك فى التوجيهات)؛ بمعنى أن الرغبة والمعرفة والقدرة على كلام الشخصيات يمكن أن يكون موضوع أو محتوى الدراما، ومن الشائع أن يكون

التفاعل الكلامى الذى يقيمه الحوار يشير تحديدا إلى التعبير المنشود على الطرق التى يستخدمها المتحدث لإقناعه أو إعلامه أو ليجعله يؤدي. وفى هذا الصدد - وفضلاً عن الإشكال النحوية فى صيغة الأمر أو عن التعبيرات التى تتميز بقيمة فعل الكلام. فان السؤال المباشر يكتسب أهمية كبرى (باعتباره أمراً يهدف لطلب المعرفة)، أو المؤشرات الشخصية (بشحنتها العاطفية) أو المؤشرات الفضائية ذات الطابع المرئى (بقيمتها المرئية المباشرة التى تتميز بكفاءتها فى الإعلام). ويحتوى الحوار الدرامى بذلك على قيمة رائعة تضاف إلى ما يمكن أن تحتويه طبيعته اللغوية: يتم تنفيذه بالكلام (أى بقيمة سيميولوجية) على المنصة معطياً الفرصة لوجود أحداث على تلك المنصة أو خارجها، أى بالفضاءات الضمنية ، ولوجود تباينات فى المواقف اللغوية للمتحدثين لأنه يؤدى وظيفته كأداة للمواءمة والمعرفة والعلاقات البينية الخارجية.

وطالما وصلنا إلى هذه النقطة الخاصة بإمكانيات وأشكال الحوار الدرامى فإنه يصبح لزاما علينا إطلاق تسمية النص الدرامى على إجمالى العمل المكتوب والمعروض، ونطلق تعبير النص الأدبى كمظهر (وليس كأجزاء) على ما هو مخصص لتلاوته على المنصة، وهو عبارة عن الحوارات وأحيانا على توجيهات المؤلف التى يصوغها فى لغة أدبية (وبصفة خاصة عند بعض الكتاب وبعض الحركات مثل المسرح العصرى)؛ ونطلق تسمية النص الاستعراضى على جملة الإرشادات المسرحية، وأحيانا على أطراف من الحوار التى تأتى بغرض الإعلام على علامات غير شفهية.

يرى أرسطو أن الدراما تعد فى الأساس أدباً، أى إنها نص شفهى، أما ديدروت Diderot وليسنج Lessing - وبطريقة أكثر تطرفاً وحدة منذ أبيا وكرايج- فيعتبرون أن الدراما تعد فى الأساس عرضاً. وهكذا فقد دخل الخلاف فى إطار جدلي، وراح كل طرف يتمسك بوجهة نظره، أما نحن فنرى أنه لا يمكن الانحياز لأى منهما، بل نعتمد رأى فلتروسكى Veltrusky الذى ينص على أن الأدب والعرض لا يتعارضان، وبناءً عليه لا جدوى من الخلاف فى الرأي. القضية إذن لا تكمن فى الحوار المكتوب فى النص والحوار المعروض على المنصة، فالأول يطرح الموقف، أما الثانى فيؤديه مصحوباً بكل العلامات غير الشفهية التى يتطلبها عرض هذا الموقف.

ويكون النص الأدبى مكتوبا كى يكون مقروءا ومعروضاً: فلا نقبل إذن أن تعتمد القراءة على الحوار وحده (أى على النص الأساسى حسب تعريف إنجاردن) لأنه قد لا يكون كافياً، إذ يعتمد الحوار لكى يكوِّن معنى - على الإرشادات المسرحية التى يتفاعل معها بشكل شديد، ومن ناحية أخرى، فإن البناء التكوينى للحكاية فى خيال القارئ يقوم على العلامات التى تتم الإشارة إليها فى الإرشادات المسرحية. بيد أننا وفى الوقت ذاته لا يمكننا قبول كون النص العرضى ينحصر فى الإرشادات المسرحية (النص الثانوى حسب إنجاردن أيضا) لأن الحوار يتم تنفيذه فى العروض، وبالتالى فهو ذو طابع استعراضى ويكتمل باستخدام علامات إلقائية وحركات صامتة وتقارب وتباعد بين

الشخصيات، وهى عناصر ضرورية يتطلبها الأداء الشفهى وتخضع لمتطلبات البناء التحليلى (مع أنها لا تكون مذكورة بالنص المكتوب).

وإذا قبلنا كل من المفهومين واعترفنا بحقيقة أنهما لا ينطبقان بشكل دقيق على المحاور وعلى الإرشادات المسرحية، فهيا بنا نعترف أيضا بأن قراءات النص الأدبى - وتحديداً باعتباره أدبيا - متعددة : فالنص الدرامى يحتمل أشكالا متعددة للعرض؛ بالتوازى النصى العرضى إذ وضعنا فى الحسبان الأشكال المتباينة للغة الوظيفية الموجودة بالإرشادات المسرحية، والأشكال الأدبية بالحوار فإنه بذلك يعد نصاً فنياً يحتمل أشكالاً وطرقاً مختلفة فى العروض. فالقراءة إذن هى التفسيرات التى يضعها كل مخرج لنص العرض. ويضاف إلى ذلك أن عملية القراءة والعرض التى ينفذها مخرج ما وتتحول بذلك إلى رؤية شخصية فى تحويل عمل ما إلى عرض على المنصة فإنه سيصبح بذلك استعراضاً تلقاه المشاهدون الذين يفسرونه بطرق وأشكال مختلفة.

إن القاعدة العامة التى تم تكوينها من خلال الملاحظة المباشرة للأشكال التاريخية التى استخدمها المسرح الغربى، والتى لم يكن لها إلا الطابع الوصفى يمكننا القول بأن الحوار ينتمى كله للنص الأدبى، وأن الإرشادات المسرحية تختص بنص العرض، وأن الأول يتوجه للقراءة بينما يتجه الثانى نحو العرض ويكتمل فيه. ويخلق الحوار الموجود بكلا النصين عالماً من الخيال المغلق على مجموعة من الشخصيات بأفعالها وزمانها وفضائها ؛ وتتجه الإرشادات المسرحية نحو المخرج والممثلين باعتبارهم أدوات إرسال وسيطة للأشكال التى

ابتكرها المؤلف ليوجهونها نحو المشاهدين ضمن عملية تواصل تغلف عملية أخرى للتواصل بين الشخصيات.

وباعتبار أن الحوار خطاب مباشر يجرى فى الزمن المضارع وداخل فراغ يتقاسمه المتحدثون، فإنه غالباً ما يستخدم خطابات أخرى، وإشارات شخصية وعلامات تدل على الفضاء والزمن، وأشكالاً شفهية آدائية إلى جانب الأشكال اللغوية المحددة، وقيم وأنماط لتأدية فعل الكلام وإمكانات تفاعلية مع العالم الخارجى تتسع وتنتشر على كل المستويات الشكلية والنوعية ؛ وباعتبارها لغة تقال ضمن موقف ، فإن الحوار الدرامى يتمتع بمصادر التشديد وحدة الإبقاء التى تسمح له بإبراز جوانب تجاه جوانب أخرى وتداخلات تجاه أخرى حيث تتطور عملية التواصل فى خط مستقيم لتصل إلى نهايتها دون إمكانية العودة للوراء. ويضيف الحوار الدرامى للمميزات العامة للحوار اللغوى ، المصادر الخاصة بالنظام الأدبى، ومصادر النظام الاستعراضى المنبثقة عن الأنظمة السيميولوجية غير الشفهية [1].

---

(١) ج. سيمونين - جرومباتش J-Simonin - Grumbach، "Pour une typologie des discours" en Langue Discours, Societe. Paris, seuil, 1975"

يشير إلى أنه لا توجد "أسماء إشارية" بالنصوص الأصلية. ويحاول الخطاب الملقى فى صورة حوار أن ينسخ الكلام ، وهذا الكلام يتمتع دائماً ببعد عملى، واتصال مباشر مع موقف حال يجرى فى فضاء محدود ، وبالتالى فإن إشارات الشخصيات والأشياء والفضاء والزمن تكمن فيه هو وليس فى الكتابة ، التى تكون فيها العملية الإشارية لمجرد التوكيد.

أما الإرشادات المسرحية فباعتبارها خطاب غير مباشر فإنها تستخدم بطريقة أكثر شيوعاً اللا- شخصى أى ما يعرف بالضمير الغائب فى النحو ، كما يلجأ أكثر إلى استخدام الوظيفة التقديمية للغة ، وعندما يضيف عمليات إشارية لا تنتمى بشكلها العام إلى ما أسماه بوهلر Buhler بالإشارات اللغوية التوضيحية على المنصة.

وإنما تنتمى إلى الغائب فبالتالى يكون التوكيد هنا أكثر شيوعاً من تلك الإشارات اللغوية التى تقال ، بل حتى عندما يقدمها الكاتب بشكل اصطلاحى مثل المراقب الذى يراقب العرض بالتزامن مع المشاهد مثلما كان يفعل "باى إنكلان".

وفى حالة إجراء تحليل لنص درامى يحتوى على إرشادات مسرحية وحوار فإن هذا الوضع يتضح فوراً . هيا نتحقق من ذلك عن طريق استخدام نص "المترابط"، وهو أحد الأعمال القصيرة التى تشكل مع أربعة آخرين "لوحة الطمع والشبق والموت للكاتب "رامون باى إنكلان". فبعد العنوان العام الذى يستهل الموضوعات - إضافة إلى الأسلوب المستخدم - وبعد العنوان الخاص الذى يشير إلى طقس أو شعيرة دينية (المترابط)، والعنوان الجانبى الذى يؤكد الأسلوب (مسرحية دينية قصيرة للأشباح) هناك علاقة dramatis personae تقدم معلومات وتبعث على التوقع والانتظار بشأن علاقات يمكن إقامتها بين الشخصيات وتبدأ هكذا :

"ضوء واضح جلى للقمر.

يكشف خان عن لوحة ضوئية لبابة فى ظلام إحدى العرائش بجوار الحائط ينعكس القمر علي مياه يبدو من خلالها حقل أعشاب ، بجوار الباب المضاء يرتسم ظل جانبى لفتاه تنظر إلى حقل الأعشاب المحاط بأشعة نجمة مذنبة .. يبدو الحائط مظلما بظلال سلك ينفذ من حوائط القرميد ؛ ظل - عجاز ،معطف - يميزه بروز أرضى خفيف. الظل الماكر يغزو الفتاة.

لارابوسا : تسكين الملح للجميع .. ستقولين لى أن لديك من أجل الجميع.

الفتاة : يا لها من هبة ريح عاصفة.

لارابوسا : لو تصمتين احتراما .. فبحق الكتاب لا اتهم نفسى .

تتشكل لغة الإرشادات المسرحية من أشياء يعلن عنها بطريقة وصفية : عبارات اسمية أو خبرية تُتلى من خلال فاعل يقدم نفسه اصطلاحياً كمراقب لشيء يراه أمامه ، وكأن الستار عندما يرتفع فإنه يكشف أمامه ما يكشفه المشاهد. ومع هذا فإن الوصف يتمتع بوظيفة تحقيقية إذ يؤثر فى البناء التخيلى الذى يصوغه القارىء حتى يتمكن من إقامة الحوار ويوجهه بدقة فى مهمة تصور المنصة : الإضاءة والأشياء وتوزيع الشخصيات ... إلخ.

علماً بأن الوصف الذى يتحقق باستخدام تعبير وصفى منتمى للغة ذات وظيفة تقديمية يتمتع بقوة رغبة لاشك فيها فى التنفيذ ، لأن الفاعل يظهر إرادة

مباشرة تجاه الديكور، كما أنه يتمتع أيضاً بالقوة التنفيذية التى تترجم فى صورة تحقيق هذه الرغبات.

وفى حقيقة الأمر يستطيع مخرج العرض اتباع تلك الإرشادات وتحقيق القيم التنفيذية للغة ، بيد أنه أيضا يمكنه التعديل قليلاً أو كثيراً إذا كان يهدف إلى اتخاذ ذلك ذريعة لتقديم عرض على ذوقه الخاص. وفى هذه الحالة سيكون واجبا عليه إجراء تعديل فى الحوار كى ينطبق على التغييرات التى أدخلها. وفيما يتعلق بمسرح "باى إنكلان" المتميز بإرشادات مسرحية ذات اللغة الأدبية فقد ثار الحديث حول ضرورة المحافظة والإبقاء عليها كما هى فى العرض ، وبناء عليه يكون من الضرورى توافق ما يظهر على المنصة مع ما يتلوه "الراوى / المقدم". علماً بأنه - بالإضافة لذلك - هناك الكثير من العناصر التى تستخدم كإشارة للأسماء تتمتع بقيمة وظيفية فى الدراما، فعلى سبيل المثال : الأضواء التى تم استخدامها كأدوات لإقامة فواصل بين الفضاءات بحيث يكون أحدها ظاهر على المنصة والآخر ضمنى للإشارة للفضاء الداخلى للخان (داخلى / خارجى أو داخل / خارج)؛ فأمام الظلمة داخل العريش، والتى تسمح بتقسيم المنصة فى أحد المشاهد : تبقى "صاحبة الخان" بالفضاء المضئ للباب، بينما يقف "السنان" فى ظلمة العريش مختفياً فيها.

وفى مناسبات أخرى نجد أن هذه العناصر التى يكشفها الكاتب تتمتع بقيمة أسلوبية، أى أنها تختص بأسلوب الكاتب، ويجب الإبقاء عليها ما لم تكن هناك

رغبة فى إجراء تعديل على المظهر الجمالى للعمل : كان تقديم الأضواء والظلال ومظهر الشخصيات فى صورة ظلال وخطوط جانبية يعنى خيالات، أو بالتحديد الكنائى لإحدى الشخصيات عن طريق عرض بعض الجمادات التى تحدد شخصية مثل : "رابوسا" = العكاز والمعطف مما يعد تطبيقاً للمذهب التعبيرى ، وهو الشئ نفسه الذى تم فى توزيع مجموعة الأعمال الخمسة القصيرة التى تشكل اللوحة (Stationendrama). وأخيراً فإن بعضاً من هذه الإشارات وتحديدا تلك التى تبلغ مستويات أكثر بروزًا، تضيف إلى معناها وإلى وظيفتها قيمة رمزية أو مدلول يعطى معنى إضافياً ذا قيمة اجتماعية أو أدبية أو يرتبط مباشرة بالسياق : المقص يكتسب دلالة "الموت"، ويلح الكاتب على الرمزية بأوصاف وأسماء متعددة (يظلم ضوء القمر رويداً رويداً بحزن شارد) وترتبط الظلال المظلمة للعريش باللون الأسود والبنفسجى،... إلخ مع نباح الكلاب، ومع أصداء الأصوات ... التى تجهز للمشهد الأخير الذى ترفع فيه أربعة أيادى دمية على شكل رجل والمقص مرشوق فى صدره.

أى تعديل يجرى على أحداث العمل سيقضى تلك الوحدة التى تجعل العمل متماسكاً؛ إذ إن جميع الأشياء الموجودة على المنصة أو الحركات أو الإيماءات... إلخ تسهم فى وحدة العمل بالقدر نفسه الذى تسهم به الموارد النحوية كالإشارات اللغوية التوضيحية أو التأكيدات. وخلاصة القول إنه من الصعب على المخرج إيجاد أى حيز للمناورة أو أى هامش من الحرية لإجراء تعديل على الإرشادات

المسرحية، وبالتالى لا يمكنه تجاهل الطابع الإجبارى للنص الثانوى فى عمل "باى إنكلان".

أما الوصف فيجىء بطريقة مطروقة للأشياء الموجودة على المنصة : الخان، الجرن، الطرق ... إلخ كلها عناصر من الطبيعى وجودها عند تصوير خان أو فندق صغير مقام خارج المدينة . إلا أن تقديم الشخصيات يتم بطريقة فردية مغيراً بذلك النظام المختار والمتبع : يجلس الكاتب متقاسماً الزمن والفضاء مع القارئ / المشاهد ويشير له على الأشياء الموجودة، وبالتالى يستخدم أدوات الإشارة المعرفة :

الخان ، بابه المضاء ، السور المصنوع من الطين ، الجرن ، وهكذا كل شىء موجود بالفعل، وما على المؤلف إلا أن يشير إليه فقط : "الخان الذى نراه الآن" عبارة جاءت فى الزمن المضارع.

وفى مقابل ذلك يتم تقديم الشخصيات كل على حدة كلما شارك فى الأحداث للمرة الأولى مستخدما أداة الإشارة النكرة.

تبدو خطوط ظل لفتاة / إحدى الظلال ، عكاز ومعطف - ... ومع تعريف خفيف عندما يقول "الظل" الموجود والمنتسب ل "إحدى" الفتيات ، و"ظل" يأتى. وفى بقية العمل يتم تعريف الشخصيات لغويا ومرئياً بصورتها الخاصة بها : "السنان" بعجلة المسن ، "صاحبة الخان" بالمقشة ، "لاريوسا" بالعكاز والمعطف، أما

الفتاة فلم يميزها بشئ حتى تكون مختلفة عن الباقين. هذا الشكل من التمييز والتقديم يتيح بطبيعة الحال تأكيدات إجمالية أو جزئية مستمرة : الظل "رابوسا"، الصورة ، الكومة، الخطوات، الصدى ... ويبدو أن الواقع المشار إليه يفقد تماسكه بينما تقدمه اللغه أحيانا بطريقة كنائية وأحياناً أخرى بطريقة كنائية باستخدام أدوات الإشارة المعرفة، ولكنها دائما تكون بضمير الغائب (غير الشخصى).

ولو طبقنا هذا الوضع مع مثيله الذى تملكه اللغة سنجد أن الفارق شتان. فالعبارات الإشارية التى تدل على الأشخاص وغير الأشخاص والأشياء والأزمنة والفضاءات تستخدم دائماً حسب لغة "لارابوسا" وعن طريق هذه اللغة تكتسب قيمة آدائية لأنها تدل على ماهية نوع الفعل الذى تريد أن تقوم به باستخدام اللغة نفسها بوسائلها وأشكالها المختلفة. فى البداية نجد أن "لارابوسا" تريد بكل الوسائل إقامة حوار بكل ما تعنيه الكلمة من معان : ليس تبادلاً للكلمات - وهو ما تم بالفعل - وإنما حوار بكل نتائجه. وترفضه الفتاة رفضاً قاطعاً مما جعل لارابوسا تغير الموضوع، ولكن هيا نرى كيف تتضح كل هذه المحاولة فى الحوار والرفض داخل الحوار نفسه، وعن طريق التحليل الذى تجريه على العلامات الإشارية. فلقد نفذت "لارابوسا" ما يمكن أن يطلق عليه "فعل الترغيب فى التواصل" بمعنى أنها تحاول البدء فى إقامة علاقة عن طريق تبادل الكلام، ولهذا تسعى إلى تعديل فى طريقة الفتاة فى "أريد التحدث". وتلاحظ أن صيغ الفعل تتخذ إشارات الزمن المضارع وباستعمال ضمير المخاطب :

تسكبين ، ستقولين ، تملكين ، تصمتين [1]

وكذلك أفعال فى المضارع مع ضمير المتكلم : أخصص ، أتهم

كما أن هناك علامات على الاستخدام المباشر للشخصيات فى متكلم ومخاطب، أى شخصيات الحوار : ك المخاطب (صفة) / أنت ، ضمير مخاطب مفعول به مباشر

ضمير متكلم غير مباشر (صفة) / أنا "ن" ضمير مفعول به متكلم مباشر

كل هذه الإشارات للأشخاص - بلا استثناء - زائدة فى الجمل نظراً لأن الفاعل محدد ومعبر عنه فى تصريف الفعل ، أما علاقة الملكية التى تشير إليها الصفة فهى علاقة ضمنية :

تسكبين الملح للجميع ! / ستقولين إن لديك من أجل الجميع !

يحدث ذلك فى مداخلات "لارابوسا" إذ إن الفتاه تكرر فى ردها :

يا لك من سيدة متكبره ! / سيدتى دعك من هذه الأوهام !

---

(١) ستقولين أو "diras" وهى عبارة عن الفعل Decir متصرفاً فى زمن المستقبل إلا أن لهذه الصيغة استخدام المضارع الاحتمالى نفسه.

هناك رغبة واضحة فى إجراء حوار مباشر وذى أسلوب درامى يحمل على استخدام مكثف لأدوات الإشارة للأشخاص ، والألقاب ، والأفعال فى صيغتها الشخصية، حتى عندما تخلو من القيمة الإعلامية [1].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه الظاهرة تبدو فى الحوار الدرامى وليس فى الإرشادات المسرحية، وعندما يتحدث النقاد عن النص الدرامى ويؤكدون بأنه مجموعة من التعليمات وبأنه ذو طابع إلزامى فإنهم بالطبع يقصدون الإرشادات المسرحية وقيمتها الإجبارية على المخرج والممثلين. ومع هذا فإن وجود عدد كبير من أسماء وعلامات الإشارة فى الحوار لا يعنى ذلك تفسيرها فى الاتجاه نفسه ويجب إحالته إلى قيود عالم الخيال، أى إلى عمل الشخصيات ودون تداخل مع عملية التواصل.

ولا تتجاوز قيمة الأسماء الإشارية حدود المنصة، كما يجب تفسيرها بقيمتها الآدائية (فهى دائماً تكون غير مباشرة) داخل عملية الإعلان . فنظام الإشارة الفضائى والزمنى والشخصى ذات حدود لا تتجاوز المنصة مطلقاً ، كما أنه جرت

---

(١) كل إعلام أو تعبير هو فعل يهدف مباشرة إلى ربط المستمع بالمتكلم عبر استخدام الأحاسيس الاجتماعية . مرة أخرى تشير هذه الوظيفة اللغوية إلى إبلاغنا بشئ، ولا تعد هنا أداة للتأمل ولكنها طريقة فعل "بنفنست" Benveniste E Langages, 17 "L'appareil formel de l'enonciation"، تم إدراجه فى "مشكلات لغوية عامة" الجزء الثانى ، القرن ٢١ ، المكسيك عام ١٩٧٧ عام.

العـادة فـيـهـا علـى احـتـواء عـلامـات مـبـاشـرة تـدل على أشكال العـلاقـة بين الشـخـصـيـات. ويمـكن القـول إذن بأن الحـوار الدرامى يتـمـتع - فى هذه النقطة تحديدا - بمميزات تجعله مختلفا عن أشكال حوارية أخرى، وأنها تدل بشكل خاص على شكل وطريقة خلق معنى يتمتع بطابع الموقف بشكل عام.

وبناءً على ذلك يتضح أن الحـوار يكون عـبـارة عن درجـة دراميـة أسـاسـيـة ، ويوصف بأنه أحد أشكال خلق المعانى عبر استخدام الإشارة الدالة على الحدث والشخصيات والأزمنة (٥).

بينما يخلق الحوار الفلسفى معناه مستخدمًا كلمات تتميز بكمال وتمام بنائها اللغوى ويتبع عملية بنائية منطقية لتطوره ، وبينما اعتاد الحوار القصصى على أن يندمج داخل الحكاية كـمـصـدر دلالى للمـحـاكـاة والتـقـارب مع الـواقـع ، فـإن الحـوار الدرامى يتمتع بميزة أكثر وضوحاً، وهـى اسـتـخدام مجموعة الإشـارات التوضيحية فى وظيفة آدائية مبـاشرة. وتسهم فى ذلك حـالتين أولهمـا - حسبما

---

(٥) ليونز Lyons كان قد حدد مجموعة الإشارات اللغوية على المنصة بأنها "تحديد مواضع وتثبت من هويات" الأشخاص والأشياء والأحداث والأنشطة التى يجرى الحديث حولها فى علاقتها بالسياق الفضائى - الزمنى الذى يتم فيه فعل الإعلام.

ونعتقد أن أكثر الأمور اللافتة فى هذا النوع من العلامات تكمن فى أن وظيفتها الخاصة بتحديد المواقع تنحصر فى مواقف التواصل المبـاشـر، حتى يحدث تناقض فى طرق مشاركة المتحدثين فى الموضـوع، الذى يتم الإعـلان عنه، وذلك لخلق أزمـان وفـضـاءات إضـافـيـة وللإشـارة للعـلاقـات بين المتحدثين.

أشار "هونزل" Honzl، أن الإجراء الأكثر شيوعاً فى خلق المعنى على المنصة هو الكشف والإيضاح : أكثر من المحددات الشفهية لإيضاح موقف (فالموقف يتضح من خلال الأداء) وأكثر من التعليق والبراهين (لأن هناك سياقاً للموضوع) وأكثر من محاكاة لنوادر وحكايات (لأن هناك مواقف تشهد مواجهات شفهية بمعنى أن المواقف والأحداث والشخصيات لا يتم تمييزها أو تحديدها، وإنما تبدو وتتضح. وثانيهما أن عملية الإيضاح هذه تتم عن طريق محاكاة لمواقف تتيح عمل علاقة فورية وفى المكان نفسه بين الكلمات والأشياء والشخصيات والجو المحيط بشكل عام.

ويخلق الحوار الدرامى المعنى لدى نشوء عملية تتابع انحراف التوازنات الأخلاقية بين المتحدثين ، الأمر الذى يجعلهم يتخذون استراتيجيات حوارية ومواصلة

لعبة النوبة (أى تبادل الدور فى الحديث) ويتم ذلك فى البداية عن طريق تبادل الأسماء (لارابوسا/ الفتاة) فى النص المكتوب، وعن طريق تبادل استخدام كلمات الممثلين على المنصة ، بغض النظر عن تواصل أو عدم تواصل الخط المنطقى للحديث "سؤال - إجابة" ، "نظرية - نظرية معارضة". والنوبة هنا تتمتع بمستوى سيميولوجى حتى تتمكن من خلق جو متوتر، وذلك باللجوء إلى استخدام إيماءة أو غيرها من العلامات التى تتفق أو تختلف مع الكلمة.

لقد فسرت الغالبية العظمى من النقاد مسرحية "الدرس" "ليونسكو" على أنها حوار خلق مواجهة "القدرة" بين الأستاذ والتلميذة : تصاعد التوتر إلى أن انتهى بالقتل. الدراما هنا لا تكمن فى الحكاية التى كان يمكن أن تكون حكاية أخرى، بل إنها تكمن فى المواجهة فى ظل هذه الكيفية من القدرة ، والتى جرت باستخدام كلمات كان يمكنها أيضا أن تعنى أشياء أخرى. وبالطريقة نفسها يمكننا تفسير "يرما" التى أجمعت الغالبية الكاسحة للنقاد على أنها مأساة المرأة العاقر، بيد أنها قد تكتسب معنى آخر إذا ما قرأناها على أنها مواجهة بين "رجل وامراة" (زوج وزوجة) حول "الرغبة" ، حول الهدف من هذه الرغبة (الأبناء) . فلقد أكد لوركا فى أكثر من مناسبة أن هذه المأساة تخلو من الموضوع، إنها مأساة اتخذت الطابع التصاعدى على طول النص، هذا الطابع الذى يتوازى حسب اعتقادنا مع نزاع آخر متعارض معه : تبحث "يرما" عن شخصيتها كـ "امراة" وسط ذلك التناقض الذى يشكله الرجل - المرأة والذى انتهى بقتل الرجل، ومن أجل ذلك فإنها تريد التأكيد على وظيفة جنسها كأنثى وهى الحمل والإنجاب.

أما "المترابط" فقد طرحت مواجهة من نوعية "الرغبة" و"الإرادة" ، والتى تبدو بين الفتاة مع "لا رابوسا" ومع صاحبة الخان. لقد حاولت "لارابوسا" تغيير "رغبة- الفتاة" وراحت تسعى لتحقيق هذا الفرض بالكلمة. أما صاحبة الخان فهى تريد فرض إرادتها وتسعى أيضاً لتوجيه "رغبة" الفتاة التى ترد على ذلك بالتجاهل أو بترديد الأغانى دون الدخول بشكل مباشر فى الحوار ، ولم تشارك به إلا عندما تكون مضطرة.

وتتعارض خاتمة "المترابط" مع العملين الآخرين إذ كان الموت من نصيب الشخص المطارد وليس الشخص الذى كان واقع ضحية للضغوط. ومع ذلك فإنه لو جرت مقارنة بين الأعمال الثلاثة فلن يبدو هذا الاختلاف لأول وهلة لأن موضوعها ليس هو بأى حال من الأحوال ما تم الاعتماد عليه كحكاية. فالموضوع لا يتبع سياقاً سببياً منطقياً ؛ كانت المواجهة بين المؤدين فى الأعمال الثلاثة حول طرق وكيفيات الكلام، أو هو صراع وجود (يريد، يقدر ، يجب).

وتتضح البناءات الجدلية للحوار - وليس للموضوع حسبما اتفقنا - (إلى جانب إمكانيات أخرى) فى الأسماء الإشارية على الرغم من كونها "كلمات فارغة" لأنها تؤدى دور السهام التى تتوجه لتشير للعلاقات بين المؤدين ، أو بينهم وبين الأشياء الموجودة على المنصة ، أو تشير لنوايا أو لاتجاهات الحدث أو المتكلمين.

إلا أننا قبل أن نبدأ فى تطبيق هذه النظريات على "المترابط" يتوجب علينا أولا تحديد مفهوم التأدية ، نظراً لأنه من المفاهيم التى ثارت حولها الاختلافات منذ أن ظهرت للمرة الأولى فى نظريات أوستين Austin.

كان الكلام يدور سابقاً عن "أفعال التأدية" التى تقابل "الأفعال الثبوتية" فالأولى تمثلها أفعال مثل (يتعهد ، يقسم على ...) والثانية تدل على أحداث يتم تنفيذها خارج إطار الكلمة مثل (يمشى ، ينظر ...).

وسرعان ما ظهرت عقبتان فى طريق هذا التقسيم : ١) أن الحدث الذى ينفذ بكلمة لا يتمتع دائماً بالقيمة نفسها مع المعلن عنه أو المنقول به ، لأن ذلك لا ينطبق إلا فى حالة ما إذا كان فاعل الإعلام هو نفسه المعلن عنه، ويمكننا إذاً الحديث عن تأدية ؛ ولو كانت هذه التأدية تدل على أحداث تتم بالكلمة فلا بد لها أن تتحصر فى استخدام الكلمة لكى تنفذ ؛ أما إذا كان المستخدم للكلمة ليس هو الفاعل فبالتالى يفقد فعل "التأدية" صفته، ويصبح فعلاً ثبوتيا داخل تلك العملية التواصلية المحددة : عندما نقول إن "بدرو" أقسم على الدستور فذلك يدل على شئ معلن ثبوتى. أى أن العبرة ليست فى الأفعال، وإنما فى الاستخدامات المحددة لأشياء معلن عنها هى التى تعتبر أدائية ؛ ٢) وهناك عبارات لا تتصف أفعالها بالأدائية وإنها مع ذلك معلن عنها أدائية، وذلك مثل التعبيرات التى تأتى فى صيغة الأمر مثل: تعال! سوف تتجمد! وجرت العادة فى هذا النوع من العبارات أن يتم تفسيرها بشكل أكثر عمقًا إذ يتكون من شقين، أولهما ذى طابع أدائى ضمنى (أنا آمر)، وثانيهما يمكن اعتباره معلن عنه: أنت تأتى، أنت تتجمد، وفيما بين الشقين يوجد فاعل للإعلام مع فاعل المعلن عنه. وتنتمى العبارات الاستفهامية لهذا النوع، إذ يمكن تعريفها بأنها أمر بطلب المعرفة، لأن الأمر هو طلب فعل، أما الاستفهام فهو طلب المعرفة.

ويشير دكروت Ducrut إلى شرطين للخطاب الأدائى: ١) يكون تركيبه النحوى فى المضارع المتكلم، ٢) عند الإعلان عنه يقدمه المتحدث وكأنه مستعد لتنفيذه (يتحدث أوستين عن "شروط السعادة") [١]

ولو قبلنا أخر الافتراضات التى قدمناها فإن الشروط لا تنطبق عليها، على الأقل فى هذا الشكل من الصياغة، إذ يبدو مستحيلاً تبيان ما إذا كان المتحدث مستعداً فعلاً لتنفيذ ما يقول، وينتمى تحقيق النوايا إلى لحظات وأوقات أخرى حتى إذا تعلق الأمر بتحقيق أفعال مثل "يتعهد" أو "يهدد"؛ ما يتم فعله فى المضارع هو فعل التعهد أو التهديد وليس ما يحتويه كلا الفعلين الذى سيتم تحقيقه فى زمن مستقبلى:"أتعهد بأننى سأعطيك..."، "أهددك بالاستغناء عنك..." إلا أن ذلك ليس مشكلة لغوية بقدر ما يمثل أخلاقية قانونية حيث تم طرحها فعلاً فى القوانين الخاصة بالالتزامات والتعهدات.

وأعتقد أن شروط الأدائية تختلف عن ذلك فهى ١) تحديد هوية فاعل الإعلان والمعلن عنه، أى إظهار ضمير المتكلم (أنا) مع فعل أدائى؛ ٢) التداخل فى خطاب مقنع يجرى بين فاعل الإعلان وضمير المعلن عنه المباشر (أنت) وفى هذه الحالة فإن المعلن عنه ينقسم إلى شقين، الأول يمكن أن يكون ضمنى، وهو الأدائى الحقيقى.

١- انظر دكروت Ducrot يقول ولا يقول أساسيات نحوية لغوية أنا جراما Anagrama، برشلونة عام ١٩٨٢ (الفصل ١٠).

وتنتج العلاقات المتداخلة التى تحدث بهذه الطريقة اثنين من المظاهر اللذين أطلق عليهما "أوستين" الرغبة (أو الإرادة المباشرة لفعل شىء) والتنفيذ (أى القوة الكافية لفعل الشىء) وتنبع قوة الرغبة من علاقتها بالفاعل الذى يتفوه بها، وقد تحتمل أكثر من محتوى؛ أما التنفيذ فيكمن فى العلاقة مع وقع وتأثير ما هو معلن على المخاطب (أنت).

ويهمنا فقط أن نبرز من هذه النظرية أن الحوار الدرامى، وتحديدا لكونه عبارة عن لغة مباشرة، ولاحتوائه الشائع مع الأسماء والعلامات الإشارية الشخصية، هذا الحوار الدرامى يحوى وظيفة أدائية؛ ولو وضعنا فى الحسبان أن الخطاب الدرامى ينشىء مع الحوار عالمًا من الخيال، وأنه يتم التعبير عن كل الأحداث ضمن الحوار فإنه يمكن أن نتوقع أن الكثير من العبارات تحمل وظيفة أدائية مباشرة أو غير مباشرة.

ونبرز أيضا معيارًا آخر قد يكون ذا أهمية من حيث إنه يرتبط بتحليل النصوص الدرامية التى نحن بصددها، والذى يتعارض نوعياً مع المعلنات الثبوتية الأدائية: إن المعلنات الثبوتية دائما ما تكون قابلة اختيارياً للتحقيق، والمعلنات الأدائية قابلة أيضا للتحقيق شفهيا. فعندما يقوم فاعل بإعلان عبارة غير ثبوتية، بمعنى أنها عبارة لا تؤدى فيها اللغة وظيفة تمثيلية فإن ما يفعله هو خلق علاقة توجيه الأمر أو الخضوع أو التهديد أو المداهنة لمن يتحدث إليه... إن جميع الأشكال المحتملة للغة تقيم علاقات يمكن اعتبارها أدائية لأن فاعل الإعلام

يسعى إلى استخدام أو يستخدم بالفعل كلاماً مباشرًا، يستخدمه آداة لتحقيق هدف، أى لتحقيق هدف فعل شىء باستخدام الكلام. وهذا الاستخدام قد يكون مباشرًا: أنا أتعهد، وهى الحالة الأدائية الأكثر عموما، ويمكن أن يكون غير مباشر: تسكبين ملحك من أجل الجميع! وهى عبارة تساوى: أن أمدحك. إن قوة الإرادة والرغبة فى هذه التعبيرات تنبع من أنها تأتى مُقَنَّعة بحيث إن تأثيرها ربما يزول بسبب دلالتها الذاتية.

والآن نطبق بعض المفاهيم على نص "المترابط" فقد بدأت "لارابوسا" والفتاة تبادل كلام لا يمكن اعتباره حواراً، على الأقل حتى الرد الثالث للفتاة على كلام محدثتها فقد استخدمت لارابوسا الكلمة حتى تدير حواراً مع الفتاة، لأنها تريد أن تتكلم معها. ويشير بنفينست Benveniste للاستخدام التنبؤى للغة، ويلفت الإنتباه إلى أن كل إعلان هو فعل يهدف لإقامة علاقة مع المخاطب: تتحول اللغة إلى أسلوب عمل أكثر منها نظاماً للتقديم أو التأمل[1] هذا تحديداً ما تسعى إليه "لارابوسا": إقامة علاقة ودية يكون فيها تبادل أدوار الحوار بين أنا وأنت علامة على وجود صداقة بين الطرفين؛ يعنى بين اثنين متساويين بالشكل الذى يخلق جواً يسمح لهما بالتعاون وتبادل المقترحات كى يتم التوصل لتقريب وجهات النظر وترفض "الفتاة" الحوار، ولا تريد أى تقارب مع "لاربوسا" لأنها على ما يبدو تدرك نواياها وما ترمى إليه من محاولات التقرب منها. وبالتالى، فلا هذه ولا

١- انظر بنفينست، إلى L' appareil de Formal l'enonciaton Benveniste, E مذكور سابقا "المترجم".

تلك استطاعت عمل صياغة مباشرة لمقترحاتها: فلم تقل "لاربوسا" إننى أستخدم اللغة للوصول لتقارب يمنحنى الثقة فى أن أعرض عليك إقامة غراميات مع كومة من بطانية وبندقية، ومن أجل هذا أداهنك وأغازلك قائلة لك إنك تسكبين ملحك على الجميع...!؛ ولا الفتاة اشتركت فى الاقتراح وتجنبت الحوار.

وتكثر "لارابوسا" من استخدام الإشارات الدالة على الشخصية سواء المتكلم أو المخاطب وبصفة تبدو فى العبارات التى استهلت بها الكلام، ثم لجأت إلى استخدام ضمير المتكلم عندما أجرت تعديلاً على استراتيجيتها "إنك تسكبين ملحك على الجميع! ستقولين لى إن لديك ملحا للجميع" نلاحظ أن سطرًا واحداً احتوى على خمس إشارات مباشرة : تسكبين (أنت تسكبين)، صفة الملكية للمخاطب (فى ملحك)، ستقولين (أنت تقولين) بالإضافة إلى تصريف الفعل مع المخاطب وفى النهاية لديك (أى تصريف فعل يملك مع المخاطب) * أى أنها جاءت فى تصريفات الأفعال مع المخاطب وفى الصفة والضمير، أما المداخلة الثانية فقد استخدمت ضمير المخاطب مرتين: ضمير مخاطب مفعول به غير مباشر ثم فى تصريف فعل يسكب، وضمير المتكلم خمس مرات: أنا، ضمير المتكلم المفعول به، ضمير متكلم مفعول به غير مباشر، ومع تصريف فعلى أخصص وأتهم.

وتحاول "لارابوسا" جعل الفتاة ترد عليها، لأن هناك واجبات محددة مفروضة على المشاركين فى الحوار لأن قوة الرغبة والإرادة الكامنة فى الشىء المعلن عنه

---

* الأقواس الخمسة هى شرح المترجم.

تخلق بداخل المتلقى واجبات تتجسد فى قبول قواعد لعبة التفاعل، أو فى قبول الاستراتيجيات الحوارية، أى فى لعبة التناوب، إن الخطاب يخلق الـ (أنا) التى بدورها تخلق الخطاب، بيد أنه فى حالة الخطاب الحوارى فإن الـ (أنا) والـ (أنت) تنشآن متزامنتين، لأن الـ (أنت) لا تظهر إطلاقاً فى أى خطاب غير مباشر. فلو أن أحدًا لعب دور الـ (أنت) فإنه يتمثل فى الوقت ذاته الـ (أنا).

لهذا السبب وإزاء الرغبة فى إقامة تفاعل حوارى من ناحية "لارابوسا" وهى الرغبة التى من أجلها استخدمت أدائية اللغة مستندة على نطق أسماء إشارية شخصية، إزاء ذلك كان هناك رفضا قاطعاً من قبل "الفتاة": يا لها من نزوة! إنها بهذا الرد لم تشارك فى الموضوع، أو بالتالى فهى لم تؤكد كما لم تنف ما إذا كانت تسكب ملحا أو لا تسكب؛ وما إذا كان للجميع أم للبعض، إنها لا تريد أن تكون الـ (أنت) أو حتى تلعب دور الـ (أنا)، حتى أنها لم تستخدم ضمير المخاطب فى ردها، الأمر الذى ستفعله فى مداخلتها التالية: أيتها العمة، دعك من هذه البلبلة!

إن أى حوار درامى، طالما تم قبول موضوعه بين المتحاورين، وأيا ما كان هذا الموضوع، حتى لو لم يكن ذا علاقة بفعل الكلام الدائر بينهما، فإنه يستهل عملية تبادل جدلى بين المتحدثين الذى ينطلق كل منهما من موقف مختلف. عادة ما يكون متعارضاً. ويبحثان عن ما تقارب وجهات النظر أو تباعد المواقف والذى يؤدى بدوره إلى حل عقدة العمل الدرامى. وفى حالات كثيرة لا يكون للموضوع

أية علاقة مع حبكة المسرحية فاللغة تكتسب عمليا طابع التبؤ، وما يبدو منها ليس هو المحتوى الإشارى أو الانفعال للألفاظ، وإنما الاستعداد للتقارب أو الاقتناع؛ الحوار إذن يعد فعلاً إقناعيا إما أن يبلغ هدفه أو يفشل، أما الردود فى الجزء الثانى من الحوار الذى دار حول المرآة فليس من ورائه أى هدف سوى تقدير ومعايرة مدى استعداد "الفتاة" التى تواصل رفضها لما تقوله "لارابوسا".

ويتضح تناوب فاعلى الإعلام الذى جرى التعبير عنه بذكر أسماء المتحدثين أمام مداخلاتهم بالنص المكتوب، وتناوب الممثلين للكلمة على المنصة، يتضح فى التغيير الدلالى للعناصر الإشارية: إشارات للأشخاص، علامات للكشف والإظهار، مطابقات نحوية، موازين تصريف الأفعال... إلخ أى فى كل إشارات وعلامات المعجم التى تربط الخطاب بصفة المتحدث نفسه، وفى الوقت ذاته تربط المتحدث بالأشياء الموجودة بفضاء المنصة فى زمن مضارع متصاعد بالتوافق مع استخدام الكلمة. ويشير بنفينست إلى "العلاقة الدائمة والضرورية" للمتكلم مع خطابه الذى تحوله إلى مركز إشارى لكل الأشكال الدلالية.

وفضلا عن العلاقة الدائمة والضرورية مع خطابه لابد من إضافة أن المتحدث - فى رأى بنفينست - لن يكون مستخدماً جيداً للغة ما لم يتمكن من وضع المخاطب فى مكان الـ (أنت) مع إمكان تحويله ليتخذ مكان الـ (أنا) عندما يأتى عليه الدور فى الكلام.

ولقد تم تحديد الحوار عموماً بطريقة تداخل الفاعلين فى لعبة التناوب (turn- taking) وربما يكون ذلك لأنه الأكثر مباشرة وظهورًا لهذا الخطاب، بيد أننا نعتقد أن التناوب يكتسب بروزا عندما تبدأ صياغة الحوار، وعندما يتم إقرار العملية التفاعلية، وتترجم فى صورة تطور لحبكة الرواية المسرحية والمشاركة فى المحتوى وفى توزيع المعلنات وعلى الأخص عند استخدام الأسماء الإشارية للشخصيات، ويعد (الجهاز الخطابى لتداول الإعلام سؤال ـ إجابة؛ نظرية ـ مناقضة...) واستخدام الكمات والإثباتات هى الشكل التعبيرى الذى يتيح تحليله إمكانية الولوج بشكل أو بأخر داخل نوايا المتحدثين وفى مشاركتهم الفعالة فى الحوار والطبيعة الحقيقية لفعل الكلام الذى يمارسونه والذى عادة ما يتم إخفاؤه وراء موضوعات روائية.

وفى النص الذى بأيدينا نلاحظ وجود أحد المتحدثين الذى يريد بدء حوار، يعنى، "يريد الكلام"، بيد أن الطرف الآخر يعترض وهذا أيضا يعنى أنه "لايستطيع الكلام" ويلجأ لكل مصادر "معرفة الكلام" ليحقق خطاباً مقنعا يؤدى إلى تبادل الحوار.

ويبدأ التفاعل فى الحوار الدرامى النصى رويدًا رويدًا وبصعوبة، وتلعب الإشارة للشخصيات فى كلام "لارابوسا" دور الرغبة فى التنفيذ، وتسعى لحمل المخاطب (أنت) على قبول الحوار: أما موضوع الملحة الخاصة بالفتاة أو كبريائها فليس هو الغرض من الحوار أو الموضوع الذى يجرى بحثه فينحصر فى

طرق ووسائل الكلام: الرغبة فى إحداث الكلام لقد كان على "لارابوسا" استخدام الاستفهام المباشر: ألا تريدين التحدث معى فى ذلك الموضوع؟ هذا هو ما فهمته "الفتاة" ولم تناقش محتواه، وإنما ببساطة ردت برفض الكلام: يالها من نزوة! دعكم من هذه البلبلة!

لقد بدأ الحوار بطلب قبلته "الفتاة" : اسكبى لى كأسا من الشراب، وتجيب الفتاة استفهاما: كبيراً أم صغيراً؟

لقد باءت بالفشل كل أفعال الكلام التى بدأتها أو نفذتها "لارابوسا" بغية إقامة مائدة تمارس فوقها تجارتها مع "الفتاة" كانت تبحث عن حوار مقنع بينما لم تقبل إلا الحوار الإعلامى.

أما الموضوع الذى سيطر على هذه المحاولات فهو مملحة المائدة وكبرياء الفتاة وزهوها بنفسها، إنها أشياء ذات طابع شخصى، أما الـ (أنا) والـ (أنت) وكذلك كل النظام الإشارى فإنها تكتسب قيمة أدائية مباشرة ولكنها تشير للحوار نفسه.

وعندما فشلت "لارابوسا" فى مهمتها بالطريقة السابقة لجأت إلى وسائل أخرى؛ تركت المداهنة ودخلت فى الرشوة باستخدام أشياء مثل العقد. الأسماء الإشارية هنا لا تنتمى لأشخاص وإنما لشىء. لقد تم تقديم العقد باسمه فى النص وبعد ذلك بألفاظ تكرارية توكيدية جزئية؛ أما فى العرض فقد ظهر الشىء أو الإشارة المناسبة له، بالتالى فإن الغموض الدلالى الذى قد يعترض النص المقروء أو الكلمات التى تنطقها الشخصيات على المنصة يزول من خلال

الموقف التوضيحى عندما تجتمع العلامات الشفهية بعلامات أخرى تحمل طابع المحاكاة (اتجاه نظرة العين أو حركة اليدين) أو التقارب (تقارب صورتين أو الاتجاه نحو الضوء) أو الإلقاء اللغوى (الإعراب عن الإعجاب أو استخدام نغمة الإقتناع) ... إلخ وهى علامات تؤدى دور الإشارات الاستعراضية لتدل على شىء حتى يكون مركز الفضاء دراميا، وعلاقة شخصية.

ويشتد وقوف العلاقة بين كلمة الحوار وبين الهوامش ومجموعة الإشارات التوضيحية بمنصة العرض عبر استخدام أفعال الحركة التى تشير إلى غايات واتجاهات:

"تعال! هيا نضعه فى ضوء القمر! هيا!

أو تعليقات على إيماءات ومواقف!

"سوف تدهشين بعقد من اللؤلؤ والمرجان!

وتوضح الإرشادات كيف ومتى تُخرج لارابوسا" العقد من جيبها، وكيف تُظهره عن طريق البحث عن الإضاءة وهو معلق على أطراف أصابعها حتى تلمع أحجاره! تبدأ هنا لعبة استخدام الأسماء الإشارية بعناصر استعراضية على المنصة بالإضافة إلى التكرار والتوكيد: ها هو العقد أمام الأعين، معلق على رقبة "الفتاة"، تعرض "الفتاة"، تخلعه، وأثناء كل ذلك يجرى الحديث عنه ويلعب دورا يشبه دور الفاعل الضمنى والمفعول به فى العديد من العبارات:

"بالفعل إنه جميل!/ لقد جاء من أوبورتو/ لنرى كيف يبدو عليك!/ لايلمع فى المساء/ خذيه إنه لك/ قد يسرقونه منى/ نامى وأنت تلبسينه/ دعينى ألبسه لك..

كل هذا اللعب الإشارى / التوكيدى يجئ مصحوبا بأحداث وحركات تدل على نوايا "لارابوسا" (وظيفة الإرادة) وعلى رفض "الفتاة" (وظيفة بقوة على فعل الشئ) وذلك ضمن حوار تبدو فيه اللغة بوظيفتها التنبؤية فقط لغة ملامسة وأنها محاولة اقناع غير مباشرة.

وتضفى "لارابوسا" طابعاً أدائيا على كل معلناتها لأنها تعتمد على اللغة كأداة رئيسة لعملها.

أما "الفتاة" فإنها تجعل الحوار واضحا جليا وتغلقه نهائياً: رفض قبول العقد هو رفض لما أتت به "لارابوسا" مختفياً وراء العقد.

"إن ما أراه أمام عينى يا عمة هو ما خبئتيه معك. احتفظى بالعقد إنه كحبل المشنقة يلتف حول رقبتى" .

مثلما هو الحال فى الحوار الأول فقد جاء الامتناع عن الحوار عبر رفض الإشارات أو عن طريق رفض الشئ أو علامة الشئ؛ ويظل الاقتراح مرفوضاً دون الإفصاح عنه إلا بالطريقة الفنية أو المغطاة (عبر تقديم العقد) وبعد أن امتنعت الفتاة عن قبول الطرق غير المباشرة، المداهنة بالكلمات ثم محاولة

الإغراء بالرشوة شفهياً وبتقديمها بالفعل، بعد ذلك قامت "لارابوسا" بصياغة الاقتراح بالشكل المباشر:

"اليوم يأتيك رجل يملأ يديك بالذهب"

باختصار، يمكن أن نستنتج من خلال هذا الفصل القصير جدا أن الكلمات والأشخاص والأشياء تعتبر بمثابة فعل اللغة الذى يمتلك وظيفة أدائية حسب السياق نحو كل ماله علاقة بين مستخدمى اللغة. أما تبادل الكلام فهو لمجرد طرح موضوعات حكائية بشكل أو بأخر بما يعد تبريرا لإقامة نوع من الاتصال أو لاستنتاج مواقف أو وسيلة من وسائل الوصول لأهداف وأغراض بعينها. ومع هذا فإن كل تلك المظاهر لا تبنى محتوى المعلنات الصادرة، وإنما يكمن المحتوى فى طرق وأشكال الكلام، والاستخدامات الخاصة للأسماء الإشارية سواء فى ذلك النصية أو التى تجىء خلال العرض والتى تبرز نحو المستوى الأول التوضيحى؛ كما تبين الأشياء والمؤدين والأزمنة والفضاءات المقصود إبرازها، أما السياقات الطولية فإنها تأتى فى حالة تبادل مستمر مع تركيبات زمنية ونحوية كل هذه الأمور تجعل اللغة أكثر فعالية وتركيزا، وتمنحها أقصى قدرة على إيضاح الدلالات وعلى الخلق والابتكار فى ضوء الفن الدرامى الذى يستخدم الكلمة داخل إطار زمنى بحيث لا يسمح بالعودة للخلف أثناء العرض.

لقد تم توصيف الخطاب القصصى بأنه تعدد للأصوات Polifonía والأفكار (باختين Bakhtine) ويمكننا بالتوازى التأكيد على أن الخطاب الدرامى هو "تقاطع لأسماء إشارية" سواء فى ذلك الحوار الشفهى أم الموقف الذى ينشئه.

ونظرًا للأهمية التى تتمتع بها الأسماء الإشارية فى الخطاب الدرامى باعتبارها خالقة للمعنى ومبدعة لفضاءات تجرى فيها علاقات تفعالية، فقد اندفع بعض السيميولوجيين إلى اعتبارها إحدى العوامل التى تصلح لخلق وحدات درامية، بل إن بعض المؤلفين اقترحوا عملية تقسيم للنص الدرامى عن طريق توجهات الأسماء الإشارية، هذا يعطى الفرصة للتدليل على وحدات مميزة على مدى النص، ذات طابع مسرحى نوعى، فائدتها تعود على النص الأدبى وعلى نص العرض فى الوقت ذاته.

هذه النظرية التى طرحها أ. سربيرى A . Serpiri فى مقال بعنوان "Ipotesi teorica de segmentazione del testo dramnatico"

وتبع هذا الطريق ب. جونى. بوجليانى فى مقاله prova di segmentazione di due

Brani drammiatici a verifica della proposta de découpage in orientamenti deiticci formulate da A.Serpiere'

وكذلك ر. روتيللى فى 'formalizzazione dell'ipotsi teorica di Serpieri sulla specificitá deittico-performativa del lingguagio drammatico'

والمقالات الثلاث مأخوذة من مجلد come comunica il teatro : del testo alla Scena (VV.AA) Ii formichiere, Milano 1978

ولقد تم تطبيق هذا الأسلوب فى التقسيم على أعمال مسرحية كلاسيكية منها أعمال لشكسبير وأبسن وبيكيت، ويبدو أنها كانت طريقة يمكن لها التطبيق وكذلك تسمح بتجاوز التقسيم التقليدى عن طريق دخول وخروج الشخصيات، ومع هذا يبدو أنها لا تصلح معيارًا لتقسيم كل أنواع الأعمال، بل سيكون من العسير تطبيقها لتحديد وحدات العمل بأكمله، إذ سيؤدى ذلك إلى بعثرة شديدة للوحدات التى ستكون متناهية الصغر، وبالتالى لن تحتوى على معنى كامل، وبناءً عليه فإن الوحدات التى تصاغ عبر هذا النظام التقسيمى لا تعتبر وحدات سيميولوجية درامية ذات صلاحية، ويسمح التقسيم إلى وحدات باستخدام العلامات الإشارية ببعض المتقابلات الأساسية من ناحية المؤدين: أنا/ أنت مع إمكانية وصف باقى المشاركين بالعرض؛ ومن ناحية الزمن: الآن/ قبل ذلك، مع إمكانية تحديد "الزمن الدرامى/ الزمن المحكى" و"المضارع/ الماضى؛ من ناحية الفضاء: يوجد عدد كبير من المتغيرات داخل/ خارج، فوق/ تحت، إلى اليمين/إلى اليسار، مفتوح/مغلق، وهى تضاف بصورة عامة إلى مفاهيم أخرى ذات تقابل مزدوج: أمان/خطر، سيطرة/خضوع، صيانة/تدمير.. إلخ.

ويحقق الحوار الدرامى عن طريق استخدام العلامات الإشارية معانى ذات وظائف أدائية، لأنها تعد أحداثا تتم بالكلمة وتشير إلى الرسالة نفسها، أى إنها ذات دلالات خاصة.

وقد لجأ جارثيا لوركا بشكل متكرر لهذه الوسائل ليبلغ المعنى المراد. فقد حققت مسرحية بيت برناردا أيا جواً من التوتر الذى تزايد بشكل حاد عن طريق جعل الفضاء داخلياً ومنع الخروج، حتى بلغ هدف التقابل" فضاء داخلى مغلق/ فضاء خارجى غير مرئى" وبالتالى فإن (هنا) تم استخدامها علامة على الأمان والسيطرة فى مقابل الخطر والتمرد:

"هنا يتم فعل ما آمر به" (الفصل الأول)

"إن الرجال هنا ليسوا فى مستواك الاجتماعى (الفصل الأول)

"هنا انتهت أصوات السجن" (الفصل الثالث)

"لن تخرجى من هنا وجسدك منتصرٌ" (الفصل الثالث) [1]

كما تطرح "برما" معنى للفضاء مع متقابلات" مذكر/مؤنث"، "أمان/خطر" شرف/انحلال.. إلخ.

كما يمكننا أن ننبه أيضا إلى إمكانيات أدائية فى الإشارات الزمنية. فقد تخلى العمل الدرامى عن سرد الحكاية بهدف توسيع زمن المنصة وهو زمن المضارع المتزامن مع الكلمة، كما أن المسرح المعاصر لم يتعود على إدماج مقدمة توجز الموضوع قبل رفع الستار؛ ليست هناك مقدمات ولا ملخصات ولا حتى مونولوجات تأملية للمؤدين تخصهم أنفسهم أو تخص أحداثا ماضية، كما لم تجر

١- انظر فى رويث رامون Ruiz Ramón,f تحليل اجتماعى درامى: الفضاء فى بيت برناردا "ألبا" Gestosابريل صفحات ٨٧-١٠٠، عام ١٩٨٦م .

العادة على إدماج شخصيات معاونة تتولى نقل المعلومة من فضاءات إلى أخرى.

كل ذلك تم الاستغناء عنه فى المسرح المعاصر بعد أن كان يستخدم بشكل متكرر فى أزمان أخرى، ويرجع ذلك إلى استخدام أشكال حوارية تندمج داخل أقوال الشخصيات.

وهناك تعديل جذرى فى مفهوم الشخصية ترتبت عليه آثار على المصادر التعبيرية والتوزيعية للمواد الدرامية، ربما يكون ذلك منذ إبسن "حيث يسيطر مفهوم عن الشخصية باعتبارها "كائن تاريخى"، حاضره نتاج ماضيه وأفعاله والظروف التى عاش فيها كل ما بداخل الشخصية هو إجمالى خبراته ومعايشاته الماضية التى تتحكم فى ردود أفعاله الحاضرة.

لقد تم تصور الشخصية على أنها كائن تاريخى يعيش فى الحاضر الذى يمنحه إمكانية استخدام الكلمة مباشرة أو بالتبادل مع شخصيات أخرى ير ما هو الحاضر الملىء بالكرب وهو عبارة عن تراكم للتوتر والهموم الماضية؛ إن كل كلماتها شكوى من عدم وجود العيال، وتستنجد بكل من فيكتور وماريا والعجوز وغيرهم بأن يفيدوها عن سبب الفشل فى الإنجاب، وتتطور أحداث العمل حتى يقترب من النهاية فتكتسب الأسماء الخاصة. فى البداية لها وظيفة تعريفية خالصة وكأنها "كلمات فارغة" والأسماء الإشارية، تكتسب لدى المشاهد محتوى أكثر حدة وأشد قوة. ويصبح الحوار ثريا بالتزامن مع الشخصية التى تصبح كلماتها مشحونة بكل المعانى السابقة، كل لفظ يستخدم هو "كلمة فى وقتها" ولكن فى وقت أو زمن درامى ملىء بكل المعانى التى جاءت فى إجمالى الدراما.

وفى هذه الحالة يكتسب مجموع الإشارات الدلالية للمنصة قيمته الكاملة لأنه، ناهيك عن وظائف الشخصيات والزمن والفضاء والآداء، يدل على مواقف تم عرضها بالفعل وعُرفت خلال الزمن المسرحى. ويجرى طرح الذكريات كتعبير عن (أنا) أى إنه تراكمات حياتية وآمال وتوقعات للحياة وتراكمات أحداث ماضية: إنه ليس فقط فاعل الإعلان والفاعل النحوى للأفعال الموجودة بالنص، بل إنه أيضا مجموع الخبرات والعلاقات وأصداء التوترات النفسية... إلخ، كل ذلك يبدو فى الحوار كلما جرت الأحداث وطوال مدة العرض.

إذن الـ (أنا) هى تراكم تاريخ وفاعل لأحداث معاصرة وآمال وتوقعات مستقبلية وتتزايد قيمتها الدلالية عبر الترميز والإشارات التى تنبعث من مواقفه.

وتأكيدا على ذلك يشير ب.جولى - بوجلياتى فى تحليله للعلامات الإشارية كيف أن أعمال إبسن تجزىء الطبقات المختفية للنفس الإنسانية، وتجعلها تعيش على المنصة، وتستخدم مجموعة من الإشارات التوضيحية لتشكيل وصياغة لعبة خيالية لعالم داخلى، عالم غير واقعى يحوى أوهاماً وإرهاصات تحياها الشخصية بحيث تبدو وكأنها لا تمت بصلة محددة بمجموع العلامات هذه. وتتكون هذه الحالة التى أطلق عليه بوهلر Buhler "deixisad phantasma وحسبما أشار لاثارو كارتير Lazaro Carreter فى معجم المصطلحات الفلسفية

"عندما يسعى الراوى إلى اصطحاب القارىء إلى مملكة يكون كل ما فيها غائباً وقابلا للتذكر، أو إلى مملكة من الأوهام البناءة، ثم يقدم له الإشارات نفسها حتى يجعله يسمع ويرى ما يجب أن يسمعه هناك ويراه".

ولقد قادنا باى إنكلان إلى مملكة الإبداع الأدبى وكأننا كنا نعرفها قبلا ونتذكرها فى اللحظة نفسها التى يتم فيها التعرف عليها:

"تتجمع أضواء الخان ويشع الضوء من إطار بابه فى ظلمات العريش" هكذا يكون الأمر عندما يشير الراوى إلى ما تقوله الكلمات بطريقة متطابقة مع الهوامش قبل أن تبدأ الشخصيات أحداث المسرحية وقبل البدء فى الحوار.

ولا تدل العناصر الإشارية بشكل واضح فقط على الأشياء (الإشارات الاستعراضية) والأشخاص، كما لا تؤدى دورها فقط على الحاضر الداخلى والخارجى أو فى ذكريات الشخصية، بل أيضا توجه المشاهد نحو فضاءات خفية ولكن قد تدعو الحاجة إلى استخدامها فى الدراما بمشاهد هامة.

كنا قد رأينا المعنى الذى منحه جارثيا لوركا إلى الفضاءات المركبة بطريقة متعارضة "مغلق/ مفتوح" ، "داخل/خارج" .. رابطاً إياها بعلاقات ذات قيم اجتماعية، أخلاقية ، أسرية أو حتى قيم شخصية قسمت الفضاء الدرامى بطريقة تتشابه مع الفضاءات المادية.

أما فى "المترابط" فنجد فيها تقسيما للفضاء ويتم على جزئين: أحدهما مرئى والأخر مختفٍ إذ يوجد فضاء فى "الخارج" أمام واجهة الخان (هذا الاستخدام يذكرنا بالأعمال الكلاسيكية: واجهة قصر الاتريداس Atradas، كما يوجد فضاء أخر فى "الداخل" لم يتم التعارض معه كلاميا أبدا بل كان التعارض مادياً [1].

وعلى العكس كانت برناردا التى أبرزت فى حديثها الـ (هنا) على أنه قرين للشرف والعفاف والأمان والسيطرة بينما لم تلجأ إلى (الذى ليس هنا) تعتبره على عكس كل القيم التى تؤمن بها.

أما خوان فيؤكد على أن فضاء برما، زوجته هو البيت حيث شرف العائلة وإحساسه الخاص بالهدوء والسكينة، بينما يتعارض مع كل ما هو بالخارج باعتباره مكانا غير لائق بامرأته العفيفة.

وبالتالى فإن الفضاء المسرحى بأى عمل يمكن تنفيذه عن طريق الأسماء الإشارية، وعموما باستخدام كلمات الحوار وذلك حسب المعنى الذى يحتويه سواء الداخلى ـ الخارجى، الـ هنا ـ هناك، اليمين ـ اليسار.. إلخ.

١- انظر Schere, J "Dans L'inmense magorité des piéces de théâtre le spectateur n'est appelé à imaginer que deux lieux distincts. Celui qu'il voit sus scéne figure par le décor et celuo qu'il suppone dans la coulisse et qui est contigu au précédent: ces deux lieux qu'ont pourrait appeler les deux lieux naturels de l expace théàtral (172 Beaumarchais. أعمال بومارشيه المسرحية

إلا أن الفضاء بالعمل الذى يجرى تحليله لباى إنكلان يحتوى على معان تبدو أكثر تعقيدا.

كلا الفضائين المذكورين بالعمل على درجة من الأهمية، كما أنهما يؤديان وظائف، غير أن الفضاء الخارجى، أى خارج الخان وهو فضاء المنصة، يتم وصفه بدقة وتفصيل: إنه أمام واجهة الخان الذى بدوره لابد عن احتوائه على باب فضاء من الداخل، يظهر بروفيل "الفتاة"، وحسبما يقتضى الأسلوب التعبيرى: يجب أن تكون له نافذة صالحة للاستخدام، ولها زجاج يسمح برؤية ظلال من هم وراءه فى المشهد الأخير، كما تسمح النافذة بدخول "السنان" ثم إخراج جُسمان الرجل وبصورة المقص مرشوقا؛ والواجهة يجب إقامتها فى زاوية تسمح بأن تجعل القرميد يقسم المنصة إلى مناطق مضاءة وأخرى مظللة بحيث يتداخل ضوء القمر مع ظلال عريش لا يمكنه تغطية كل الواجهة؛ ويجب أن يكون الخان مقاماً عند تقاطع طرق حيث يمكن للسنان أن يصل منها للخان.. إلخ.

وبطبيعة الحال تتحرك الشخصيات أمام أعين المشاهد بين هذه الأشياء التى توصف والتى لا تكاد تذكر فى الإرشادات المسرحية، إذ إنها موجودة بالفعل؛ وعلى العكس فإن الكاتب يقدم ما هو فى "الداخل" مستخدما أدوات الإشارة والمتعارض مع كل ما هو مرئى: تسأل لارابوسا "أين هى أمك؟ وتجيب الفتاة" إنها توجد بالداخل"؛ بعد ذلك يأتى صوت صاحبة الخان تلح على الفتاة أولجى إلى الداخل"/ "ادخلى على عجل"/ ادخلى"/ "ادخلى" بينما يشار فى الإرشادات

المسرحية باستمرار إلى فضاء غير مرئى باعتباره "الداخل" "لارابوسا" تدخل من باب الخان"/ تختفى "الفتاة" فى الفضاء المضاء يأتى صوتها من الداخل"، تدخل الأم إلى الدهليز بالداخل...".

ليس هناك تعارض لغوى بين هذا أو ذلك الفضاء، وربما يكون هذا هو السبب فى عدم ذكر كلمات خاصة بالنظام الإشارى الفضائى، فلا نجد مثلا تقابلاً بين "هنا/هناك" ولا حتى أية إشارة إلى "داخل/خارج" وهما الفضاءان اللذان يخصان صاحبة الخان (الداخل) والفتاة (الخارج). بيد أن هذا التفسير الذى قد تؤيده عبارات صاحبة الخان التى تدور حول ضرورة دخول الفتاة إلى الداخل غير مؤكد فى المداخلات الأخرى للشخصيات : الكل يدخل إلى الخان بدءاً من صاحبته الذى يعتبر أن مكانها الطبيعى المعتاد هو "الداخل" ، و"لارابوسا" التى دخلت للتحدث معها عن الكومة، بمعنى أن المؤدين الثلاثة الفاعلين لحدث الإغراء دخلوا، إلا أن "الفتاة" أيضا دخلت وخرجت و"السنان" دخل هو الآخر عبر النافذة. وفى تفسير آخر ، اعترف مسبقاً بأنه تفسير قد يجلب الانتقادات ، وهو ذو طابع دلالى ، إذ يمكننى التجرؤ على اعتبار أن الـ "خارج" هو الظرفى العارض أو أنه الحكاية، بينما الـ "داخل" يمثل عالم النوايا ؛ العالم النفسى حيث يجرى الرفض والقبول والاتفاقات وحل العقدة.

وفى هذا الداخل الذى لم يشر إلى وصفه أبداً جرت فيه أحداث بارزة جداً وظيفياً مثل الاتفاق بين العجوزين : تمارس "صاحبة الخان" بالداخل مهمة

"استمالة الفتاة"، يدخل "السنان" عندما يقرر الارتباط ، وفى الداخل ينحل التوتر بموت الكومة ودون النطق بكلمة واحدة.

وبالرغم من ذلك فلم يحظ ذلك الفضاء بالمعالجة نفسها التى حظيت بها الواجهة وخارج الخان. وهو الفضاء الذى شهد طرح قضايا العلاقة بين الشخصيات وسلوكياتهم الخاصة ، غير أنه لم يتم فيه التوصل لحل أى شئ . ويبدو أن التعارض بين كلا الفضائين يكمن فى التقييم العكسى لظاهرهما المرئى. فالكلمة بالداخل لا تكاد تسمع واضحة (تصل أصوات من الداخل، تصل صرخات ، بكاء وأصداء نقاش حاد "يبتعد ، يشتد حدة ، ينحسر") وكأن الطروحات الشفهية للخارج لا تنطبق على الداخل ، وعلى العكس فكأنه تم الاستعاضة عن وقوع أحداث بالخارج (دخول وخروج) بالأحداث الهامة التى وقعت بالداخل.

أما إمكانية تعارض زمانين وفضائين وعالمين فقد تم تنفيذها بالمسرح الحديث بأشكال متباينة ليست لها علاقة كبيرة بالطرق التقليدية، وإنما هى قريبة الشبه بالرواية.

ويعتبر سوندى szondi فى نظريته عن الدراما المعاصرة (Einaudi, Torino, 1962). أن أعمال أبسن تتعارض مع الدراما بحجة إن موضوعاتها دائما هى الماضى . فالكلمة بالدراما ليست حكائية لأن مهمتها الأساسية هى الإشارة

والتدليل فى حال المضارع الوضعى ، وهو ما يؤكد النظرية القائلة بأن الماضى ليس دراما ؛ الماضى يُحكى ولكنه لا يستطيع التدليل.

ولدى سوندى الحق فى نظريته ، إلا أن الحق جانبه عندما طبقها على إبسن لأن مفهوم الشخصية الدرامية باعتبارها كائناً تاريخيا يحتفظ بطبقاته المترسبة على مدى السنوات التى عاشها تجعل الحاضر بالنسبة لهذا النوع من الشخصيات تراكمات للماضى ؛ إبسن ليس لديه شك فى عملية "الحكاء" : لم يلجأ قط لأن يشرح للقارئ أو المشاهد شيئاً من أعماله الدرامية ، أو عن الزمن قبل الدرامى ؛ إنه ببساطة يجعل شخصياته تعيش الحاضر بحذافيره دون التخلى عن "المشهد الماضى" وعلى المنوال نفسه كان رأى ب جولى بوجلياتى.

وكما قلنا فى أكثر من مناسبة إن الـ (أنا) إشارة شخصية للمتكلم. وفيما يتعلق بالقيم الدلالية نؤكد بأنها ذات معنى ظرفى ، وفى الوقت ذاته ، تحتوى على قيم ثابتة كوحدة نحوية تمثل جزءاً من أشكال تخضع فى استخدامها لقواعد : فهى مفردة (فى مقابل الجمع "نحن")؛ شخصية فى (مقابل الغائب هو) تتطلب استخدام الكلمة (فى مقابل الـ "أنت" الذى يسمع، وتخلق الـ (أنت) عند الحوار ، وهى مركز لكل العلامات الإشارية التى يتم من خلالها التعبير عن العلاقة الدائمة والضرورية للمتكلم مع الخطاب الذى يؤديه.

وانطلاقا من المفهوم "الشخصى" يتوجب علينا أن نشير إلى أن حاضر الحدث ليس هو حاضر المؤدى. فالحدث حسبما الـ Aktionsart للفعل ، ذو حدود زمنية

منذ بدايته وحتى نهايته سواء أكان ذلك حدثا مؤكداً أم تكراريا أم إذا كان مستمراً أم كاملاً. أما المؤدى فهو حاضر مؤقت يتواجد فى فضاء: أى هو فاعل للحدث الذى يتم فى المضارع ، بيد أنه كشخص فهو ماض (أى جاء من الماضى) وعبر إلى لحظة الحاضر الآن ، وهذا يعنى أنه حاضر يحمل تراكمات الماضى ولديه تطلعات نحو المستقبل. ومن الضرورى إذن تمييز الفاعل النحوى بحدث مضارع، والشخصية التى تمارس الفعل باستمرار وفى كل لحظات حاضرها وماضيها. وعندما وضع الشخصية أمام المشاهد فهى لا تمثل فقط درجة وظيفية نحوية ، بل إنها كائن يحمل ذكريات ومشاعر ماضية يمكن أن تكون صلاحياتها لا تزال سارية فى الحاضر : فالتاريخ حى بداخله (الكائن) ويتحكم فى كينونته وتصرفاته مقيداً قدرته على الفعل أو مطلقا لها العنان ، كما يتحكم فى قوة إدراكه أو إذا كان تابعاً أو حراً.

وتتمتع الـ (أنت) بالدرجة والاستخدام نفسيهما، فهى ليست مجرد المؤدى الذى يسمع كأداة للتسجيل أو مستوى نحوى راكد ؛ عندما يلعب هذا الضمير دور الـ (أنا) فإنه هنا يمثل أيضا موضوعاً إذ لا يتوقف الأمر عند ما يعرفه المتحدث عن هذا الـ (أنت).

كما أن الكينونة المكانية (أى تواجد الـ "أنا" فى الفضاء المسرحى) لها أهميتها فى النظام الإشارى : تتواجد الـ (أنا) فى الفضاء تحذف كل إمكانيات تواجدها فى فضاءات أخرى. ويستطيع مؤلف الدراما الاعتماد على شخصية مُركزة فى

فضاء، واستخدام إمكانياتها فى الرؤية والسمع والحركة. وبالتالى كان حذف العناصر المساعدة سواء الفضائية أو الزمنية أو الأحلام ... إلخ أى جميع العوامل التى تعمل على توسيع الفضاء الإنسانى للشخصية الدرامية، هذا الحذف تم بجميع أبعاده وبكل نتائجه بالمسرح الحديث. واختلفت الطرق والوسائل كما تحققنا من خلال متابعة الأعمال والإشارات الشخصية والفضاء والزمن الذى استخدمهم باى إنكلان وجارثيا لوركا اللذان لعبا بالتعارضات الجمعية بحيث أضافا ما هو نحوى إلى ما هو مادى ، أو تركا التعارضات فى مستواها الأول.

إن ما يمكن التأكيد عليه هو أنه فى كل حالات التحليل النصى الذى قدمناه تم استخدام النظام اللفظى الشخصى والأشياء والزمن والفضاء لإقامة حالة من التعارض بين المشاركين بالحوار الدرامى فى صورة توترات أو مواجهات أو لمجرد الاختلاف ؛ تم استخدامه للإشارة إلى التباين فى طرق الكلام، ومحاولة توجيه معارضيهم إلى التقارب معهم أو رفضهم البته ... إلخ ، تم استخدامه لإعداد زمن ماض كزمن منصة عبر الفاعل المؤدى ، وبالتالى ، للولوج داخل نفوس الشخصيات ووضعهم فى مواقف وأوضاع تتناسب مع سلوك معين أو فكر أو علاقة تتشابه مع أوضاعهم التى يحتلونها فى فضاء العمل المكتوب أو على المنصة.

لو أن الأدائية تستلزم تعبيراً لأفعال محددة ولكن فى ضمير المتكلم، أو أنها تقتضى معلنات تضع المتكلم الذى يحاول عبر فعل الرغبة المباشرة المشاركة فى فعل المتحدث، أو دفع آخر للتحدث معه، فإذا كان هذا هو ما يميز الحوار، فإننا نؤكد بأن الحوار الدرامى هو المجال النصى الملائم لتحقيق هذه الشروط.

سيميولوجيا المسرح : علامات الصورة

فى الفضاء العريض للسيميولوجيا الأدبية تقف بعض العقبات فى طريق دراسة المسرح تضاف إلى المشكلات المنبثقة أصلاً عن بحث الأنظمة السيميولوجية الأدبية.

وتتبعث هذه المشكلات بشكل عام من حقيقة واحدة : أن المسرح له بُعدان، فهو نص مكتوب معبر عنه بالكلمة ، وهو نص استعراضى معبر عنه بالتمثيل المسرحى.

وتبدأ القضية عند تفسير ما إذا كان يجب تقييد السيميولوجيا الأدبية لتتحصر فى النص المكتوب (وهو بطبيعته أدبى) أو يمكنها عبور حاجز القراءة وتبحث فى كيفية وصول هذا النص إلى عرض مسرحى، وكيف أن علامات المنصة قادرة على إبداع معنى أو حتى مجرد ترجمة هذا العمل المكتوب؛ وباختصار فالأمر يتركز فيما إذا كان ممكناً اعتبار الوسائل والمناهج السيميولوجية والعلامات غير الشفهية فى الإرشادات المسرحية للنص المكتوب كدلالة على الألفاظ الشفهية والموجودة على المنصة بحقيقتها الدلالية ، * هدفاً لنظرية أدبية. فمنذ المنهاج السيميوطيقى والعلامات غير اللفظية الموجودة فى النص المكتوب فى الإرشادات المسرحية تعد مرجعيات لمصطلحات الألفاظ الشفهية الموجودة فوق المنصة فى حقيقتها المرجعية.

---

*محاضرة ملقاة فى المؤتمر الثانى (للجمعية الإسبانية للسيميوطيقا) أو بيدو . نوفمبر عام ١٩٨٦ .

كانت هناك إشارات شائعة على مدى تاريخ النظرية الأدبية تفيد بوجود حدود صارمة جعلت الدراسات تقتصر فقط على النص المكتوب ، وعلى الأخص الحوار، نظرا لاتباع مذاهب تنطلق من رأى أرسطو الذى يعتبر المسرح بمقتضاه نوعاً أدبياً ونصاً مكتوباً على شكل حوار. وعلى الرغم من ذلك فمنذ ديديروت Diderot وليسنج lessing وغيرهما من النظريين ، وكذلك الممارسة المسرحية بدأ اتباع النظرية المعاكسة، واستقر الأمر على اعتبار أن المسرح عرض بشكل أساسى.

ويعتبر العمل الأدبى من منظور المنهاج التأريخى منتجاً تاريخياً صار موضوعاً ذا حدود نصية واضحة، لا يجب أن يتعداها التحليل الأدبى. فالنص الدرامى الذى يعد قضية تتناولها النظرية ليس إلا النص المكتوب. وفى الوقت ذاته يقتضى نظرة بؤرية بنائية ، إذ إن هذا المنهاج فى حد ذاته يعتبر أحد ملامحه ، وذلك دون تفسيرات أخرى لأنها لن تضيف شيئا.

ولكن ، إذا كان المسرح يتلاقى مع الرواية والقصيدة حيث يستخدم جميعهم العلامات اللغوية، وأنه أيضاً يعد نوعاً أدبياً، فإنه يختلف عنهم تحديداً فى استخدامه العلامات غير الشفهية التى تأتى فى العرض. بالتالى فإن دراسة المسرح يجب أن تتجه - دون شك - إلى ما هو مختلف ، أى إلى العرض ، وانطلاقا من هذا الاعتبار يؤكد أى . جى . كرايج E.G.Craig بأن "المسرح ليس له علاقة مطلقا بالكاتب ولا بالأدب" (عام ١٩٧٢ بوينوس أيريس Hachett. من

فن المسرح E.G.Craig) وحسب هذا الرأى فإن إنتاج المعنى الفنى يتم التوصل إليه على المنصة بعلامات مرئية وسمعية غير شفهية.

ونحن ليس بمقدورنا اتخاذ قرار حاسم حول الحدود "الحقيقية" لنظرية أدبية إزاء الظاهرة المسرحية أو لنظرية مسرحية إزاء النص الدرامى المكتوب، لأن نقطة الانطلاق فى كل حالات البحث تقليدية وذات علاقة بالتوسع فى علم الكلام الذى يطرأ على ألفاظ "مسرح" و"أدب" و"نص درامى".

ولنتخذ نقطة انطلاق من بعض الوقائع بشكلها الذى يلاحظ فى الحقيقة، وسوف نستعمل معايير "الشيوع" أكثر من مفاهيم القيم المطلقة التى تسبب الحيرة عند وضع تعريفات أو تمييز أشكال وعلاقات.

بشكل عام يطلق لفظ عمل مسرحى سواء على النص المكتوب أو على العرض: وعموماً فإن العرض هو تنفيذ ما يطرحه النص على المنصة سواء فى ذلك الموضوع والشخصيات فى زمن وفضاء. إنما ، إلى جانب هذه الحقائق العامة الشائعة هناك وقائع أخرى ذات أهمية توجه هذه الحقائق بطريقة معينة : ١) نص درامى يعرض على المنصة، أو يمكن عرضه بطرق مختلفة. ٢) الحوار الذى يعتبر الأكثر أصالة أدبيا بالنص المكتوب يعبر إلى المنصة كما هو أو بتعديلات قد تقل أو تكثر : يمكن حذف أجزاء ، أو إبراز أجزاء أخرى، وقد تضاف بعض الإضافات. ٣) الإرشادات المسرحية التى تعتبر فى النص قاعدة للبناء التخيلى للقارئ تحل محلها مدلولاتها أثناء العرض، وقد تنفذ بأمانة أو لا تنفذ. ٤) هناك

نصوص درامية عبارة عن حوار فقط (كثير من الأعمال الكلاسيكية) وهناك نصوص ليس فيها إلا هوامش (نص بلا كلمات) ؛ وهناك عروض يتم ارتجالها كلها على المنصة، أو يجرى فيها ارتجال حوار مبنى على السيناريو (كانيفاس) مثلما هو الحال فى مسرح الارتجال teatro dell'improvisto أو كوميديا الفن الإيطالية Cpmedia del arte italiano، وهناك أشكال تتم باستخدام شخصيات مبتذلة تعرض قطعاً شعرية تقوم بتجزئتها فى موضوعات صغيرة وقصيرة.

وعندما نعترف بكل هذه الإمكانيات نستطيع القول بأن الأكثر شيوعاً هو وجود نص مكتوب يحتوى على شكلين من الخطاب : حوار الشخصيات (النص الأساسى) ومونولوج المؤلف فى الإرشادات المسرحية (النص الثانوى) والذى يحول بعد ذلك إلى نص مقدم عملياً بأكمله.

وفيما بين النص المكتوب والعرض هناك ، علاقات متشعبة جداً تم تفسيرها أحيانا بأنها شكل من أشكال الجدل ، وذلك عندما يوصف "النص المكتوب" بالأدب، بينما يوصف "العرض" بالمسرح.

والحقيقة أنه لم يعد أحد يقول اليوم إن العرض هو مجرد تناقل بين الأنظمة السيميولوجية (الشفهية إلى غير شفهية) . إذ إن النظرية التى تقول بأن العرض هو ترجمة للعلامات المذكورة بالنص ذات جذور تاريخية وكانت هى التبرير الذى أدى إلى قصر دراسة المسرح على النص فقط، وكان من أكثر الأمور غير اللائقة فى اتباع هذه النظرية أنها لا تضع النص المكتوب فى مرتبة النص الفنى - حتى

على الرغم من وجود أقوال أخرى تنفى ذلك - فى الوقت الذى تمجد فيه مخرجا بعينه قدم هذا العمل على المسرح. ومن وراء ذلك كانت تسود فكرة قديمة ساذجة تعود للقرن التاسع عشر، والتى تنص على أن النص الأدبى ليس له إلا معنى وحيد وهو المعنى الذى أراد الكاتب - أو استطاع - إعطاؤه للنص. ويكتشف مخرج العرض هذا المعنى من خلال قراءته ، ويقوم بعمل الصياغة الشكلية لعلامات المنصة ، ومن خلال هذه المعطيات فإن العرض فى هذه الحالة لن يكون إلا إحدى الأشكال.

لا يمكن الإبقاء اليوم على نظرية كهذه ، فلقد اعترفت الغالبية الساحقة من مدارس النظريات الأدبية بأن العمل الفنى هو عمل جماعى، ولا يمكن اعتبار أى من القراءات أو العروض قانونا يتبع. فالعرض هو قراءة للنص الدرامى قام بها مخرج بأسلوب معين قد يغيره فى وقت لاحق لأنه تناوله بالقراءة بطريقة أخرى معطيا إياه شكلاً جديداً ، أو لأنه أراد اتباع شكل إخراجى مختلف. بالتالى فإن إمكانيات التغيير تعد واقعاً عند تبديل القراء أو اختلاف العصور أو الدول أو المدارس والاتجاهات الدرامية ... إلخ.

الأمر نفسه الذى ينطبق على القصيدة التى تقرأ بأشكال متعددة ، ينطبق أيضا على الدراما التى يمكن تفسيرها برؤى مختلفة وإبراز إحدى عناصرها على حساب الأخرى، وتمييز علاقات على غيرها، وصب الاهتمام على آراء إحدى الشخصيات مقابل الآخرين ... إلخ ويؤكد سر بيرى Serpieri على "أنه

توجد إمكانيات متعددة لعرض النص على خشبة المسرح" ("Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale", en strumenti critici, 32-33, 1977.

وهو المقال الذى تم ضمه بعد عام مع مقالات أخرى لـ ر. روتللى R.Rutelli وب. جولى - بوجلياتى وغيرهما من المؤلفين الذين قاموا بأبحاث على مشاهد معينة من النصوص الكلاسيكية لشكسبير وإبسن وبيكيت ... إلخ ، كانت نظريات سربيرى بعنوانها ذا معنى وهو Come comunica el teatro : del texto alla scena, Il Formichiere, Milano, 1978). قد أعطى إمكانيات متعددة لوضع نص فوق المنصة.

وسوف نتناول بعض الملاحظات على إمكانيات العلاقة بين النص والعرض، ونطرح بعض المقترحات الناتجة عن ذلك بحيث تكون ذات طابع اصطلاحى يستخدم قاعدة لدراستنا عن العلامات الدرامية.

هناك عدد لا يستهان به من النقاد يعتبرون "أن المسرحة تكمن داخل البناء النصى الخالص نفسه" (D. Kaisergruber, J. Lempert, "Phedre" de Racine. Pour une semiotique de la representation classique, La rouss, Paris, 1972).

أو أن "النص هو عرض فى حالة قوة" ، "حول النص أو ضده" تنفذ العروض (G.Betettini, Produzione del senso e messa in scena, Bompiani, Milano 1975) أو أن النص يحتوى تمثيل احتمالى بـ "وحدات سيميولوجية

مـخـبـأه" للعـرض على المنصـة (P. Gulli - Pugliatti, / segni latent, D'Anna, Messina- Firenze, 1976).

وسـوف نطلق تعبير (النص الدرامى) على مجموع العمل المكتوب والمعروض، بمعنى على إجمالى عملية التواصل الفنى المسرحى التى تبدأ من عند إبداع النص المكتوب وتختتم - مع أنها لا تنتهى - عند العرض. إنها عملية حوارية ، ولهذا لا تنتهى عند العرض : فالخط الواصل من المؤلف إلى المشاهد عن طريق العرض يكتمل بخط آخر يتجه من العرض إلى المؤلف، يعنى مع تأثير الـ Feedback الذى يضمن وحدة العمل الاتصالى : الكاتب يؤلف العمل على شكل دراما ويتلقاه المشاهد كما هو عن طريق العرض. إنها علاقة مسرحية خصوصية جداً ، لأنها لم تكن حكاية مكتوبة لكى تعرض - مثل النص القصصى مثلا - فسيكون من اللازم أن تجرى لها عملية الاقتباس المناسبة كى تعرض على الخشبة. ومن شدة وضوح ومنطقية هذا الأمر نسينا تمييز المسرح واعتباره عملاً سيميولوجيا . فالعرض يقدم بتأثير الـ Feedback ليس فقط على المخرج الذى بإمكانه إجراء تعديلات على علامات التمثيل ويضع غيرها حسب حفاوة استقبالها، وليس فقط على الممثلين الذين - حسبما يقولون - يشعرون بحرارة الصالة، ويؤدون تبعاً لها بحيث يكون عملهم استجابة فورية، ليس على هؤلاء فقط وإنما أيضا على الكاتب نفسه الذى يدرك منذ اللحظة التى بدأ يصيغ فيها العمل أنه ليس مخصصاً للقراءة بل للعرض، الأمر الذى يجعله يمنح العمل

اتساعاً اصطلاحيا - دائما ما تكون هناك حدودٌ مرنة - ويقترح بناءً تخيلياً للفضاء الذى يتناسب مع خشبات المسارح التقليدية المدونة ... إلخ.

وباختصار فالنص الدرامى هو نص كتب لكى يعرض، وهكذا يجب وضع ذلك فى الاعتبار فى تحليله وفى علاقاته بوحداته ومظاهره.

وكمظاهر للنص الدرامى (ليس كأجزاء) نفرق بين ما نسميه نصاً أدبياً مخصصاً للقراءة ومصاغاً بشكل أساسى على هيئة حوار، وبشكل افتراضى على هيئة إرشادات مسرحية والتى تجئ على شكل أشعار فى بعض الأعمال لبعض الكتاب وبعض الحركات مثل المسرح الحديث[1]. وسنطلق عبارة "النص الاستعراضى" على مجموع التوجيهات والتعليمات المذكورة بالنص المكتوب من أجل عرضه على المنصة، والتى توجد بشكل أساسى فى الإرشادات المسرحية وبشكل احتمالى فى الحوار عندما يشير أو يعلن عن وجود أشياء أو حركات أو إيماءات ... إلخ ، يؤديها الممثل على المنصة مستخدما عناصر اللغة الآدائية الضرورية لتحقيق ذلك شفهيا على المنصة.

---

(١) ساليناس Salinas "مدلول اللامعقول ، أو باى إنكلان، الابن المسرف لجيل ٩٨" فى الأدب الإسبانى فى القرن العشرين. مكتبة روبريدو، Robredo Librería المكسيك" يقول إن "الكاتب يغمر الديكورات والإرشادات المسرحية الخاصة بالمنصة بالأشعار حتى إنه فى كثير من الأحيان يصوغ أشعاراً متقنة، وكأن كل منها قصيدة منفصلة".

يوجـد النص الأدبى - الحـوار - بالنـص المكتـوب وبالعـرض يخلق الموضـوع الدرامى بوحـداته الخـاصـة بالوظيـفـة والحـدث والزمن والفـضـاء؛ النص الاستعراضى يوجد بالنص المكتوب ويتجه نحو العرض فى صورة أشياء وأضواء وحركات وأصوات ... إلخ وذلك فى ظل بناء حقيقى وحاضر غير تخيلى.

واعـتـمـادا على ذلك فلن يكون هناك تعـارض بين النص والعـرض : فـالنص الدرامى هو مـجـمـوعـة مكونة من النص الأدبى بقـراءاته المتـاحـة والنص الاستعراضى بكل إمكانيات عرضه.

وكان فلتروسكى Veltrusky قد حذر سابقاً من أن كلا من الأدب والعرض لا ينفى أى منهما الآخر، وأنه لا تعارض بينهما البتة ، وبناءً عليه يصبح الجدل الدائر حول هذه القضية سفسطة لا طائل من ورائها (Drama as Literature, The P.Ridder Press, Lisse 1977) لهذا فإن ما تسعى إليه السيميولوجيا ، اعتماداً على التحديد الاصطلاحى "للنص الأدبى والنص الاستعراضى"، هو تحليل ومعرفة كيف تستطيع العلامات الشفهية وغير الشفهية خلق دلالات فى كل من النص المكتوب أو النص المعروض ، دون أن ننسى بأن قراءة النص الأدبى أو العرض هما قراءة للنص الاستعراضى ، إضافة إلى أن هناك إمكانيات كثيرة لقراءات متعددة سواء لهذا النص أو ذاك.

هيا إذن ندرس العلامات غير الشفهية بالنص الاستعراضى وكيفية تنفيذها على المنصة باعتبارها تحقيقاً للألفاظ المذكورة فى الإرشادات المسرحية أو

ضرورة يستديعها الحوار. فالعلاقة بين الحوار والإرشادات المسرحية أكثر وثوقا وشدة مما يمكن تخيله فى الاقتراب الأول من النص المكتوب: فى كثير من الأحيان تبدو المعلنات بلا معنى فيما لو قرأت بدون الإرشادات التى - فى الغالب الأعم - تكون لها علاقة تفاعلية إشارية أو تأكيدية مع ألفاظ الحوار.

ولقد ثار جدل شديد حول العلامات غير الشفهية على المنصة ، بل إن طبيعة اعتبارها علامة بات مثاراً للمناقشات الآن . هذا هو تحديداً ما سنتطرق إليه فى الدراسة التالية. كما سنحلل أيضا ملامحها واضعين إياها فى علاقة مع نظيرتها من العلامات الشفهية ، كما سنصف ما أمكن استخدامها وقيمها الوظيفية النحوية.

* * *

فى عمل بعنوان "الأدب والاستعراض" (Mouton, La Haye. Paris, 1975) للكاتب ت.كوفزان T.Kowzan، يؤكد على أن فن المسرح ، بين جميع الفنون بل ربما بين كل مجالات النشاط الإنسانى ، هو المكان الذى يتم فيه التعبير عن العلامة بأعلى قدر من الثراء والتنوع والحدة.

حقيقة الأمر أن المسرح خلال العرض يكون عبارة عن ممارسة سيميولوجية مستمرة دون انقطاع : كل ما هو على المنصة ولمجرد كونه متواجداً فيها ، كل ما يقال على المنصة لمجرد أنه قيل فوقها يصبح ذا دلالة ويتحول ، بالتالى ، إلى معان ودلالات : الأشياء والعلاقات الزمنية والفضائية والأخلاقية والنفسية ...

إلخ التى تنشأ فيما بينها ؛ العلاقات بين الأشياء والشخصيات أو بين الشخصيات والأحداث تضيف إلى كينونتها معنى - إذا لم يكن لها معنى - ويترتب كل ذلك داخل المعنى الإجمالى الذى تنشئه مجموعة العلامات المقننة التى يتم استخدامها بشكل متزامن أو متواتر على طول العمل . حتى مجرد "الملمح الطبيعى والعادى الذى يحدث من أحد الممثلين يكتسب قيمة العلامة" Bakhtine, M., Esthetique de la creation verbal, Gallimard, Paris,) 1984).

ومع ذلك فقد قلنا إن كل ما هو على المنصة يصبح ذا مدلول لمعنى يترتب داخل مجموع العمل ، ولم نجرؤ على استخدام مصطلح "علامة" الذى يستخدمه بعض الكتاب للدلالة على الظاهرة نفسها لأن استخدام علم السيميولوجيا أو علم الكلام الذى يجرى على المنصة لا يتشابه دائماً ، كما أن طرق التدليل على المعانى باستخدامهما تطرح بعض المشكلات حول طبيعتها ، وشكلها ، وعلاقاتها ، والأكثر أهمية فى هذه الأيام هو حول وظيفتها على المنصة.

ولو انطلقنا من تعريف سوسور Saussure بأن العلامة هى التقاء متزامن للدليل والمدلول أو ما يساوى الإشارة للعلامة اللغوية ، وللصورة السمعية والمفهوم. ذلك التعريف الذى قام على أساس جمالى للعلامة تمت صياغته اعتماداً على أن العلامات تؤدى دورها ككيان ثابت أقيم، وتم وضع حدوده واصطلاحاته المقبولة داخل النظام المجتمعى . بناءً على ذلك فإن مفهوم العلامة

الذى استخدمه السيميولوجيون الأوائل ، بصفة خاصة، الأوائل الذين اعتبروا أن أى شئ قد يتواجد على المنصة ويشير إلى محتوى آخر غير موجود فهو من قبيل العلامة، بمعنى أى شىء محسوس يرمى إلى شىء آخر سواء أكان محسوساً أم لا.

أما نظريات هلمسلاف Hjelmslev حول العلامة فقد ميزت ووضعت حدودًا لهذا المفهوم الأول، ومن وقتها تم قبول أن العلامة ليست مجرد نتيجة للترابط الممكن بين شىء مادى ومحتوى، وإنما عنصر من عناصر عملية ينفذ الفاعل عن طريقها ذلك الترابط فى لحظة استخدام هذه العلامة. هذه العلامة تكتسب بهذه الطريقة أبعادًا ديناميكية تفسر كينونتها ووظيفتها بشكل أفضل. وتعتبر العلامة وحدة فى خطة إظهار العمل التى هى نتيجة لعملية سيميولوجية يقوم من خلالها الفاعل أو المتحدث أو مرسل الإشارة غير الشفهية بإرساء علاقة مع إحدى وحدات خط المحتوى.

ولقد عَرَف هلمسلاف وحدات كل بعد (خط التعبير وخط المحتوى) بأنها "صور" أما ما يتعلق بالنظام اللغوى للعلامات فإن الحديث يجرى عن صور فونولوجية وصور كلامية والرابط بينهما هو عبارة عن فعل كلامى تنبعث منه علامات بشكل عملى منطقى، فالعلامة إذن هى شكل محسوس ترتبط اصطلاحيًا بمحتوى ليست له غايات محددة وثابتة بيد أنه عند الاستخدام - ضمن سياق - فإنها تتحدد وتثبت.

والقانون هو مجموعة علامات تشكل محتوياتها قطاعًا سيميولوجيًا ذا وحدات تعبيرية لها أشكال تختلف بطريقة أو بأخرى فيما بينها، ويقوم القانون اللغوى على أساس مجموعة الألفاظ التى تقسم المعارف الإنسانية فى وحدات تتحد فى وحدات شكلية، وقد يكون القانون قطاعا سيميولوجيا للضوء الذى يقدم فى عمل درامى ضمن وحدات أساسية: مثلما هو الحال فى "المترابط" لباى إنكلان، "ضوء القمر" الذى ينير المنصة؛ فراغ الباب الذى يشع منه ضوء يأتى من الداخل، وبالضرورة يجب أن تختلف قوته عن ضوء القمر حتى يمكن تمييزه؛ وعريش يكّون مكانا مظلمًا يتعارض فى درجة إضاءته أو إظلامه مع القطاعين الآخرين من المنصة وينتج عن القطاع السيميولوجى للإضاءة فى هذا العمل قانونا ذا ثلاث وحدات تتعارض فيما بينها باللون (الأبيض والأصفر) والشدة، والوظائف الكلامية الرمزية، والوظائف التى يكتسبها خلال العرض؛ كما ينتج عنه أيضًا ثلاثة فضاءات: فضاء ينشأ من ضوء القمر، والثانى هو الفضاء الداخلى المختفى بداخل الخان والذى شهد بعض الأحداث الهامة والبارزة بالعمل أما الثالث فهو الجزء المظلم حيث اختبأ واحد من الشخصيات،السنان".

والمشكلة الأساسية التى تبرز عند دراسة هذه العلامة التى تعتبر حقيقية ضمن إطار المهام السيميولوجية التى يقوم بها الكاتب ليضع فيها علاقة بين الشكل والمحتوى، هذه المشكلة تكمن فيما إذا كانت علامات فى حد ذاتها، وما إذا كانت وحداتها فى حد ذاتها أيضا تشكل قانوناً.

لأنه ـ حسبما قلنا ـ إن كل ما هو على المنصة يكتسب مدلولاً، وإن كل شىء يطلق عليه اسم علامة، وإنما لابد أن يكون واضحاً أن قيم تلك العلامات لا تظل كما هى ولا تُبقى على وظائفها التقابلية بين الأشكال ووظائفها الكلامية الذاتية إذا هى خرجت من السياق المحدد الموجودة فيه. وحقيقة الأمر أن العلامة اللغوية لا تكتسب وظيفتها النهائية ما لم تكن تتشابه فى كل استخداماتها، ولكن من الحقيقى أيضاً أنها تحتوى قبل استخدامها على احتمالات لغوية تتدرج داخل إطارات تحدد الاستخدام، وتخضع فى هذا الاستخدام لبعض قواعد المزج والتبعية وهى القواعد النحوية التى لا نجدها فى استخدامات علامة المنصة.

وقد يكون بإمكاننا وضع تعريف "مكونات كلامية" (موازية للمكونات الصرفية) للعناصر التالية: أشياء، أحداث، أضواء، أصوات... والتى تسهم فى إيجاد وخلق معانى مؤقتة فى إجمالى معانى ودلالات المنصة، وذات علاقات غير مقننة مع العلامات الشفهية وغير الشفهية.

ويمكن تعريف هذا المكَوِن بأنه إحدى الوحدات داخل الخط التعبيرى التى وضعها ـ المؤلف أو المشاهد ـ فى علاقة مع إحدى وحدات خط المحتوى، دون أن تبلغ تلك العلاقة حد الاستقرار والثبات، ولا أن تكون صالحة للاستخدام خارج إطار العرض، وبالتالى فعلاقة الشكل بالمحتوى ليست اصطلاحية إلا داخل عمل معين حتى لو امتلكت – ودائما ما تمتلك – علاقة كنائية يكون لها مفعولها على المنصة، ومن الصعب وضع شيئين أو مفهومين فى هذه العلاقة السيميولوجية ما

لم يكن بينهما عامل مشترك سواء أكان فضائيًا أم زمنيا، ويتم إحداث الاستعارة التصويرية فى السينما عبر أحد الأسماء الإشارية الاستعراضية كأن يطلق إضاءة مزدوجة أو بتقسيم تبادلى لصورتين ... إلخ، وهذا هو ما يمكن تنفيذه على المنصة إذ يمكن إنجاز هذه الاستعارات بالإضاءة أو بالكلمة - طبعًا - أو بأى طريقة أخرى ولو أن ذلك ليس شائعًا.

وتعد المكونات وحدات لا تشكل قوانين إذ لم تجر عادتها على تغطية مجال سيميولوجى متكامل، كما أنها لا تبقى على التعارض فيما بينها بالمعايير نفسها: يمكن لشكل التعبير الاعتماد على شىء لا تكون له علاقة بأشياء أخرى، ولايمتزج باستخدام قواعد نحوية مسبقة، ففى "عرس الدم" تم استخدام القيمة الرمزية للقمر بأنه "الموت"، ولكنه لم يكن فى تقابل أو تعارض مع شكل أخر من أشكال الضوء.

كما أن المقص فى عرض "المترابط" وكلمة "مقص" بالنص المكتوب أو المنطوق تكتسب معنى "الموت"، ليس لوجود علاقة اصطلاحية بين المقص والموت، وإنما لأن العمل احتوى على عملية سيميولوجية جعلت المقص يرتبط بعلاقة بعيدة بالموت، وفى نهاية الأحداث أصبح المقص يعنى الموت. إن آداة "المقص" ليست علامة على "الموت" وإنما هى أحد مكونات مفهوم "الموت"، وهو ما ينطبق فى العمل نفسه على القمر ونباح الكلاب إلى جانب تلك العبارات الدالة على الموت

مثل "سوف يلقى ما كان يجب أن يلقاه" وهى العبارة التى قالتها الفتاة بعد قتل الرجل الكومة.

وفى هذا الإطار نفسه نؤكد بأن "عكاز" "برناردا" تنطبق عليه القاعدة نفسها على أن صيغة السيميولوجية تختلف : فقد تم الإعلان عن شخصية "برناردا" على لسان "بونثيا" فى السطور الأولى للعمل واصفة إياها بـ "كثيرة الأوامر! و"متسلطة"، وبالفعل ظهرت كذلك عندما شاركت فى الأحداث ومارست التسلط على الخادمات وعلى بناتها، وإذا كانت أقوالها ذات محتويات واتجاهات متباينة إلا أنها تصب فى معين واحد وهو التسلط. وفى اللحظة التى تواجه فيها "أديلا" أمها بالفصل الأخير يحتدم شكل التمرد الشفهى: تعلن "أديلا" "لقد انتهى صوت السجون من هذا المكان!" مع استخدام إشارة مرئية مصاحبة للشفهية:" (أديلا تنتزع عكازاً من أيدى أمها وتكسره نصفين) افعل ذلك فى عصا المتسلطة".

العكاز هو العلامة المرئية للسلطة، وهو ما لم تتم الإشارة إليه بالنص المكتوب، أما فى العروض فقد حملته برناردا إما منذ البداية وإما فى ظهورها الأخير بالفصل الثالث.

إن لفظ "موت"، أو لفظ "سيطرة" علامات لأن صورتهما السمعية (سياق الوحدات الصوتية) توحد مفهوم "الموت" اصطلاحيا، وعلاقة سيطرة أحد الأشخاص على الآخرين. أما آداة "المقص" أو "العكاز" على المنصة فيمكن أن يكون لها مدلولات كثيرة على المنصة، فمثلا المقص قد يعنى الاجتهاد، وعند

وجوده على ماكينة حياكة "برما" فسوف يرمى إلى أملها فى حياكة ملابس ابنها، أما العكاز فيمكن أن يدل على عدم الإخلاص إذا وجده الزوج وقد نسيه العشيق فى حجرة نومه، بينما هو فى عمل باى إنكلان يعنى "الموت"، وفى عمل جارثيا لوركا يعنى السيطرة، هذه الأشياء سواء المقص أو العكاز إذا وجدت خارج منصة العرض فهى مجرد أدوات وليست علامات، إلا أننا يجب أن نوضح أن هناك علاقة مسبقة بين هذه الأدوات ذات طابع كنائى : إن الأداة "المقص" وحدث "الموت" يحملان علاقة سببية ، أما أدة "العكاز" وعلاقتها بالسيطره فبينهما علاقة اصطلاحية (أو غير اصطلاحية فى أصل السلطة) داخل المجتمع. فلو لم تتواجد هذه العلاقة المسبقة لكان من الصعب إقامة علاقة سيميولوجية بين هذه الأشياء ومدلولاتها على المنصة : لن يكون محتملاً أن يربط المشاهد بين "المقص" أو "العكاز" بـ "الشك" أو "الفلسفة" لا إيجابياً ولا سلبياً. ولكى تقام هذه العلاقة فمن الضرورى طرحها مباشرة وبطريقة شفهية منطوقة على المنصة وعرضها باعتبارها علاقة اصطلاحية ضمن حدود فى عمل معروف.

وفى ضوء هذه الوقائع نستطيع التأكيد على أن الأشياء والكلمات لا تحتوى على المنصة أو بالنص الدرامى على معانيها نفسها فى الواقع أو فى الاستخدام الأصلى لها. وذلك حسبما يعتقد جنسن Jansen : إن العناصر التعبيرية على المنصة (كل ما يتواجد عليها) لا تحمل معانيها نفسها لا على المنصة ولا خارجها، ولا حتى تحتفظ بذلك المعنى داخل عرض أو فى غيره ، إذ إنه ليست هناك "لغة مسرحية" متفق عليها مسبقاً.

أى شئ أو أداة تظهر على المنصة تضيف إلى كينونتها مدلولاً لم يكن مرتبطاً بها بعلاقة سيميولوجية مسبقة، بل تكون العلاقات كنائية مرتبطة بالواقع الطبيعى أو الثقافى وليس السيميولوجى . فمن المعروف إن ج فيليب G. Philipe استطاع الإشارة إلى التغيير فى المكان بمجرد إحداث حركة بالرأس عندما قدم لورنثاشيو Lorenzaccio، أو أن أورورا باوتستا Aurora Bautista تمكنت بكفاءة من إبداء تغييرا ملحوظاً فى عمرها عن طريق استخدام طرحة بيضاء مع تغيير فى آدائها الجسمانى عند تقديم آنسة تاكنا La senorita de Tacna.

على أن المعنى الذى تحمله الطرحة أو حركة الرأس خارج المنصة (خارج عرض بعينه) بعيد تماماً عما اكتسبه ضمن السياق الذى استخدمته فيه أو رورا باوتستا أو ج. فليب . فحركة الرأس قد تكون فعلاً غريزياً طبيعياً كأن يكون حالة عصبية أو إشارة للرفض ... والطرحة قد تكون دليلاً على طبقة اجتماعية أو فترة تاريخية أو زى لبعض الشعوب أو عادة دينية ... إلخ.

وتعتبر المكونات الدرامية علامات عندما تكون لها أشكال محسوسة تكتسب معنى داخل إجمالى معنى العمل ، إلا أنه لا يمكن إخضاعها لقوانين لعدم احتوائها على محتوى ثابت حتى لو كان بلا حدود واضحة يتيح إمكانية استخدامه فى علاقة تبادلية.

أما المكونات الكلامية فلا تتمتع بهذه الإمكانيات ، فهى ليست وحدات فى سلسلة يمكن تبادلها فى الاستخدامات مع وحدات أخرى ، أو يمكنها تكوين

وحدات أكثر اتساعاً ، على خلاف الألفاظ اللغوية المنطوقة داخل عبارة ، والعبارة داخل خطاب أو فى نص كامل.

وبالتالى فالمكونات تعد وحدات سيميولوجية عارضة، وأن كل مرة تستخدم فيها تكون نتيجة لعملية سيميولوجية مسرحية نوعية والتى يتم عن طريقها بلوغ معنى ذى حدود وداخل سياق مسرحى.

وفى هذا الصدد أعتقد أن، بإمكاننا التأكيد على أن مكونات المنصة تتقارب كثيراً فيما بينها عبر أشكال الإشارة إلى الأنظمة المعجمية الشفهية. فهذه هى صور سمعية (أنا، أنت، هنا ، الآن ...) تتمتع بوظائف دلالية وذات استخدام إشارى نحوى خالص (الشخص المتحدث ...) : معانيها عارضة تماماً تكتسبها من خلال الأداء الشفهى . وتعتبر مكونات المنصة أشياء تصبح عنصراً سيميولوجيا عند الاستخدام ، ويتغير معناها من استخدام لآخر معتمدة فى كل مرة على علاقة كنائية.

وقد جرت العادة فى سيميولوجيا الدراما أن يجى الحديث عن علاقة كلما دعت الحاجة للإشارة إلى المكونات ، كما يشار إلى نظام العلامات أو القوانين عندما يتعلق الأمر بسلسلة من المكونات. وفى كل الأحوال لا يجب إطلاق عبارة "علامات عارضة" أو "مكونات" طالما أوضحنا طبيعتها النوعية إزاء العلامات القائمة المقننة.

***

أشـار كـوزان إلـى أن البـاحـثين الأوائل لم يتـحـروا الدقـة عند تعـريف لفظ "علامـة" ، إذ تم استـخدامه على أنه يتـلاقى في المعنى مع كلمات أخرى لا تشبهه وإنما هي قريبة له مثل إشارة ، دليل ، بادرة ، رمز ... إلخ والتي تدل على وظائف العلامة.

ويجـدر بنا إيضـاح بعض الظواهـر حول هذه المسـألة قبل الدخـول في موضـوع العلامات الدرامية ومميزاتها.

فقـد جرت العادة فى بداية الأمـر وبشكل تعميمـي عند طرح هذا الموضوع على تقسيـمها إلى "علامـات طبيعيـة" و"علامـات اصطلاحيـة"، واتفق على أن العلامة الدرامـية تندرج تحت النوع الاصطلاحي . بيـد أنه فى ضـوء مـا تم استـعـراضـه حـتى الآن نسـتنتج أن الأمـر ليس كـذلك دائمـاً. قـد يسـرى ذلك إذا قـصـدنا العلامات اللغوية المستخدمة على المنصة ، بيد أننا لو أردنا الدلالة على علامات أخـرى وهى غيـر اللغويـة : الأشيـاء الموجودة على المنصة - وهـذا مـا أشرنا إليـه - تحـمل بعـداً فى علم الكائنـات ولكنـهـا فى ذاتها لا تحـمل دلالـة ، هذا يعنـى أنه ليست لها بعداً سيميولوجيا ، أى أنها فى الأصل ليست علامة على الرغم من أن بإمكانها اكتساب ذلك عبر عملية سيميولوجية درامية.

وقد اعتاد المشـاهد عمومًا على تفسير الأشيـاء والأحداث الجارية على المنصة تفسيـراتها الواقـعيـة التى يضع لها ترتيبـاً داخل المعنى الإجمـالى للعمل. غيـر أن خشـبـة المسـرح تتمـتع بخاصـيـة شـد انتبـاه المشـاهـد حتى يتخـذ وضع المتلقى :

فيستقبل الكلمات كوحدات لغوية بمعانيها المنطقية ووظائفها الأدائية ... إلخ كما يتلقاها أيضاً باعتبارها "فعل كلام" ، تحدد الشخصيات وتخلق الدراما : حددت الكلمات شخصية برناردا على أنها سليطة، وخلقت حالة من التوتر صعب الاحتمال مما أوجد تطلعات نحو النهاية التى وضعها الكاتب فى العمل ؛ كلمات "لارابوسا"، قوادة "المترابط" فى ظل موضوعات عارضة جداً تعد أفعال كلام يمكن وصفها بأنها "مداهنة" ، "رشوة" ، "نصيحة" ، "سيطرة"، ... إلخ وفى الوقت نفسه تحدد العلاقة بين شخصيات، وتدل أيضا على المرسل، العجوز كقوادة ؛ الإضاءة ، الإيماءات ، الضوضاء ... تم تفسيرهم بذاتهم ، بعلاقاتهم وبقدراتهم الكنائية بالمقارنة بالمجموع، واستقبلت من قبل المتلقى دون إبراز لدورها أحيانا، وأحياناً أخرى كان التلقى موجها وانتقائيا ، ويقوم المتلقى بوضع هذه الأشياء فى ترتيب توزيعى أو تقييمى . والإمكانيات السيميولوجية موجهة داخل حدود موضوعه بالنص المكتوب ، ويبرزها المخرج والممثلون فى العرض.

وقد تم طرح "المقص" فى "المترابط" على أنه علامة على "الموت" ، وذلك عندما رأت الفتاة أن هناك تهديداً بغرض موضوع الغواية الذى ترفضه فتؤكد "هل ستحملون لى الغواية حتى غرفة النوم؟" . "سأنام والمقص مخبأ تحت المخدة!" وعندما استقرت العلاقة بين المقص والموت اتجه اهتمام المشاهد نحو المسار السيميولوجى، وبدأ فى التقاط كل الثروة التى يحتويها الرمز المشهود، بينما يتولى السنان تجهيز وإعداد شفرته ويتأكد من صلاحيته. كان وجود الأداة ولمعان المقص الذى برز على مدى مشهد تعرض للإطالة بسبب حوار مبتذل دار

بين الفتاة والسنان ، أدى وجودهما إلى إقامة حالة من التداخل الدائم والمستمر بين العلامات الشفهية والمكونات المرئية والسمعية ، بين النص الحوارى (سواء أكان على المنصة أم بالنص المكتوب) والإرشادات المسرحية لدرجة أنه اكتفى فى النهاية بالعلامات المرئية لفهم كل ما جرى داخل الخان ، دون أن ينبس أحد ببنت شفة وذلك فى المشهد الأخير عند إنزال "دمية رجل والمقص مرشوق بصدره" من فتحة الشباك.

ولا تكتسب كل الأشياء الموجودة على المنصة القيمة الوظيفية نفسها التى اكتشفناها فى مقص المترابط أو فى عكاز برناردا أدبا : هناك أشياء وأفعال وإيماءات وحتى كلمات لم تحتو إلا على معناها الواقعى ، فنجد مثلاً كأس الشراب الذى طلبته "لارابوسا" وكأس الينسون الذى شربه "السنان" فهى "أشياء" خاصة بالخان.

أما فى "وردة من ورق" التى تشكل مع "المترابط" لوحة الطمع والشبق والموت" تبرز عملية سيميولوجية متمثلة فى "الجورب النسائى المخطط" : فى هذا العمل تقوم الشخصيات بتجهيز جسمان "فلوريانا" المتوفاة لتوها فيلبسونها أزهى ثيابها ويضعون وردة من ورق بين أصابعها، ويضعون لها مساحيق التجميل، ويمشطون شعرها ، ولدى عودة "خوليبى" الزوج الفوضوى والمدمن المتعصب لشرب منقوع الينسون المتخمر يكتشف الجورب المخطط الذى يحرك بداخله الرغبة الجنسية التى يحسها لدى مشاهدته لمغنية فرقة "برلا" الراقصة فتتحرك نوازع داخلية

عنده تؤدى إلى النهاية المأساوية. إنه هنا مجرد جورب نسائى يعنى ، شيئاً تم إبرازه على جميع عناصر الديكور ، وذلك بمنحه المستوى الوظيفى الأول ، لم يكن ذلك عن طريق عناصر المنصة كالإضاءة أو الإشارات من أى نوع، وإنما بالطريقة التى تعاملت بها الشخصية مع الجورب ، وذلك عندما أقام خوليبى علاقة صلة لها - بالتأكيد - طابع كنائى مع حياته الخاصة.

فعن طريق العلاقة الكنائية الموجودة أصلاً أو عن طريق الاندماج الذى يتم بخبرة الشخصيات ، تتخذ الأشياء الموجودة على المنصة طابع المكونات التى - ونؤكد على ذلك - لا تعد علامات طبيعية أو اصطلاحية وإنما هى درجة وسيطة بينهما يتم بلوغها عبر علاقات مسبقة (علاقات كنائية بشكل عام) وعبر عملية سيميولوجية تقترح اصطلاحية عَرَضية.

وأى شئ يتبع أى مجال من مجالات الواقع يمكن أن يصعد على المنصة ، ويمكن أن يتحول إلى مكون ، بمعنى أنه يمكن أن يكتسب طبيعة وصفة العلامة الانتقالية، ويرمى إلى شئ أو مفهوم غائب. ليس هناك شئ أو علامة أو علاقة بين أشياء أو بين شخصيات لا يمكنها أن تكوِّن جانباً فى عرض، وألا يكون بمقدرته الدخول ضمن عملية سيميولوجية فى الاتجاه الذى يستطيع المشاهد به أن يلتقطه ويطبعه فى مخيلته ، اعتماداً على إمكانياته الكنائية (أو حتى الاستعارية).

ولهذا السبب تبدو الصعوبة والتعقيد فى دراسة العلامات الدرامية ، إذ ليس لها حدود رسمية ولا نحوية : فإذا رأينا صف من الكرتون فقد يرمى ذلك إلى قصر (علامه من شئ)، وقد يرمى إلى مؤسسة أو إلى عَظَمة أو لطبقة اجتماعية أو النُبل (علامة من علامة) ؛ أو إذا شوهدت نقطة من الضوء تتحرك على المنصة فقد تعنى عيون مراقب يترصد أو أن يكون طيف هاملت ؛ أما التاج الفارغ فقد يرمى إلى وفاة الملك ، أو لعدم قيامه بواجباته ، أو طموح أحد الشخصيات التى توجه أنظارها نحوه ... إلخ لا يعتبر أى من هذه المكونات علامة ثابتة ومقننة إلا أنها تصلح لتكون علامة عَرَضَية مؤقتة فى عرض من العروض.

ويحذر ف. إلام F.Elam فى (The Semiotics of Theatre and Drama, 1980) بأن العمليات السيميولوجية بالمسرح تعد أكثر الأشكال بدائية للتعبير أى للكشف والإظهار : فلكى ندلل أو نشير إلى شئ بل حتى لكى نُعَرفه يكفى كشفه وإظهاره (تعريف كشفى). لكى نُعرف الحركة نستعمل المشى، ولكى نعرف الكراهية نأتى بشخصية غاضبة، ولنعرف ماكينة حياكة نظهرها على المنصة.

وحقيقة الأمر إن المسرح اعتاد على التعريف الكشفى ، بيد أنها ليست الوسيلة السيميولوجية الوحيدة ، ففى مسارح الهواة وخاصة عندما يسعون لتقديم مسرح خالص ويحذفون النصوص جرت العادة على استخدام هذا المستوى الكشفى الذى لا يتجاوز عَرض هذه الأشياء، والحقيقة أنهم بذلك يصيبون المشاهدين بحالة من الحيرة الناتجة عن عدم وضوح المعنى من إظهار هذه الأشياء.

والتدليل عملية معقدة إذ يضع شيئين فى علاقة ، المكون والمعنى مع مفهومه وعلاقاته الذاتية بالإضافة إلى "الأقوال المطروقة" وتاريخيته وعلاقته بما يسود فى المجتمع والناس ... إلخ : التاج الفارغ ، ومفهوم "الموت" ، و"الصراع من أجل تولى العرش" ، و"الحرب" ، و"الألم" .. إلخ كل هذه المفاهيم تأتى مصاحبة لإمكانيات واسعة لاستخدام أقوال مطروقة : "مأساة" ، "جنون" ، "لا فائدة" ، "نهاية" ، "إجبارية" ، "عادلة"، "تحرر" بالإضافة إلى طابور طويل من الأقوال ، وإذا كان التاج رمزاً فيمكن استعمال رموز أخرى تدل عليه مثل الكرسى أو مقعد قديم من مقاعد مجالس النواب ... إلخ والذى تكون له قيمة تاريخية أو اجتماعية أو جغرافية ..

أما المفهوم الكشفى لعرض المنصة أو الـ show (بدءا من الحوار الذى يستخدم الكلام بطريقة مباشرة وحتى الأشياء المعروضة بحقيقتها أو برمزيتها) فإنه يختلف اختلافا جذريا عن مسرح القصة : فالشخصيات وأفعالهم ، والأشياء وعلاقاتها وتوزيعها داخل الفضاء الأدبى وتغيرها فى الزمن بالتتابع ، كل ذلك يتم تقديمه عن طريق أحد الرواة فى الحكاية التى تعد فيها الكلمة الوسيلة الوحيدة للدخول إلى عالم الخيال ؛ إلا أن هذه الأشياء يتم عرضها بشكل مباشر على المنصة حتى يتمكن المشاهد من التقاط علاقاتها وتفسيرها وتقييمها .

ويبدو أن الحكاية يمكن اعتبارها نوعاً باطنيا ، وذلك لأن كل ما يتم إبداعه يكون من داخل الراوى. والمسرح على العكس من ذلك ، إذ يتخلى تماماً عن دور الراوى. غير أنه يجب الوضع فى الحسبان أن الراوى نفسه هو إبداع داخل الرواية وبإمكانه اتخاذ أى وضع ، ويجب الوضع فى الاعتبار أيضا أن الإرشادات المسرحية المدرجة بالنص المكتوب وفى عرض النص الاستعراضى يمكن للمؤلف استخدام الوسائل التى تقود المتفرج إلى تفسيرات معينة عن طريق استخدام الإشارات والدلائل الشفهية والإيماءات والإضاءة ... إلخ وكذلك عن طريق اللجوء إلى العناصر "التقييمية" التى يتحدث عنها ث. كربرات – أورتشيونى – C. Kerbrat Orecchioni فى L'enonciation de la subjetivite dans le langage, (Paris, Colin, 1980).

ويلعب المشاهد دوراً أكثر نشاطاً من القارئ عند تفسير هذه الاصطلاحات والإمكانيات والعلاقات والعلامات والمكونات الدرامية لأنه يكون مضطراً إلى التحول من الأشكال إلى المفاهيم ومنها إلى الأقوال المطروقة، ثم إلى الدلالات التى يظنها هو أو التى يفرضها النص . فعلى سبيل المثال معطف مصنوع من جلد الأرنب يرمى إلى رداء أرمنى (أشياء تحل محل بعضها) وعن طريق المعرفة بالتاريخ الذى لدى المشاهد فإنه سوف يفسر الرداء كنائيا بأنه "رداء ملكى" وسيربطه بعلاقة مع "الاستبداد" أو "الحماية" حسبما يقتضيه معنى العمل.

ونظراً لأن الاستخدام الكشفى بالدراما يعتبر عملية سيميولوجية شائعة ، فإنه يتمتع بعلامات إشارية أكثر من الألفاظ الإشارية التى تعد أكثر شيوعاً بالحوار من التوجيهات؛ على الأخص فى مشاهد المواجهة الكلامية التى تحتوى

على قدر وفير من الإشارة للشخصية، وهى دائماً ما تكون زائدة عن الحاجة ، بمعنى أنها لا تضيف معلومات وتكون فقط للدلالة على مواقف . فمثلا فى بيت برناردا أليا يتم إيضاح العلاقات المتوترة بين الأم وبناتها بشكل كشفى عن طريق الإشارات :

أنجوستياس - أنا من حقى أن أحاط علما.

برناردا - أنت ليس لك الحق فى أكثر من الخضوع

فلا أحد يحملنى أو يمنعنى عنه (متوجهة إلى بونثيا)

أما أنت فاهتمى بشئون بيتك . فلن يخطو أحد هنا

خطوة إلا إذا كانت بموافقتى !

وفى "المترابط" يبدأ الحوار بمشاركة "لارابوسا" التى استخدمت خمس إشارات شخصية فى سطر واحد.

لارابوسا - تسكبين ملحك للجميع ! ستقولين لى إن لديك من أجل الجميع.

تدل الإشارات على وجود شخصيات حاضرة ، وهم المتخاطبون ؛ كما تدل أسماء الإشارة وظروف المكان والزمان على أشياء حاضرة وأزمنة وفضاءات متوافقة زمانيا ومكانيا مع الحدث بحيث تجعل منها مكونات درامية ذات معنى عَرَضى يتطابق مع معنى العمل : فضاء "بيت برناردا ألبا" ينقسم ما بين "الداخل/ (هنا) / الخارج (ليس هنا) " والذى يتحدد بـ "شرف / انحلال" "أمان / خطر" ، "سيطرة / تحرر".

ومن أكثر الملامح البارزة فى العلامات الدرامية هى عدم خضوعها لقانون واعتمادها على العلاقات الكنائية . وهذا يجعل من المتاح تنظيمها أو يمكن أن تُنَظم فى مختلف العروض (أحيانا تقام علاقات نصية وأحيانا ما يقوم المشاهد بإقامتها أثناء المشاهدة) وبالتالى يصبح من السهل إدماجها فى سياقات مختلفة.

والمكون لا يكون سابقاً على الاستخدام : ففى البداية يتواجد بكونه مجرد شئ وبعد ذلك ينضم إلى عالم المعانى والدلالات فلا يكون ذا معنى وحيد ولا يحتفظ بمعناه نفسه بعد انتهاء العرض ، بل يمكن أن يحتوى على قيم دلالية مثلما رأينا فى حالة المقص بمسرحية "المترابط" أو عكاز برناردا ، ويمكنه إضافة معان ثانوية وكل أنواع الدلالات الأخرى : الملابس السوداء للسيدات تدل على الحزن، بينما تشير إلى الصرامة والجدية : خاصة إذا تم ارتداء هذه الملابس فى حجرة حوائطها مدهونة باللون الأبيض تحدث حالة من التناقض الحاد الذى يضاف إلى الأثاث القديم وإلى ملامح برناردا المقبضة، وإلى فظاظة معاملتها للخدم والجيران والرجال ، وبطبيعة الحال لو أضيف كل ذلك إلى كلماتها القاسية والعنيفة مع الجميع . وتكتسب الملابس السوداء أيضاً معنى رمزيا آخر وهو عدم الإحساس بالحياة ، إذ تضع "أديلا" هذه الملابس لتتناقض مع الفستان الأخضر الذى تملكه ولكنها لا تلبسه ؛ يرمز السواد أيضا إلى الانعزال وإلى حالة القهر الناتجة عن معاملة الأم ، برناردا، والتى لا تدع أى مجال للحياة الطبيعية ، هذا ما تشير إليه برناردا فى حديثها إلى "مجدالينا" : " لا يجرى أى شئ هنا إلا ما أمر به . لم يعد بإمكانك الآن اللجوء لأبيك".

وكما ينطبق المكون الدرامى على طبيعته كعلامة أدبية فإنه يكون بذلك "متعدد السيميولوجية" ولهذا فإنه يقبل التباينات فى المحتوى على حسب السياق أو

الدلالات العارضة : فلون الثياب يعد عنصراً مرئياً موجوداً فى العرض : الأبيض والأسود فى بيت برناردا ألبا ، والألوان الباهتة فى أعمال تشيكوف مثل مسرحية "حديقة أشجار الكرز" ، والألوان الرمادية والقاتمة فى .. "أضواء بوهيمية" ... إلخ، وينضم اللون بشكل مباشر وسط المجموعة الرمزية المتعارف عليها اجتماعياً: الأسود = الموت ؛ الألوان الباهتة = الخراب أو الشوق ؛ اللون الأصفر الطفلى والظلال = الحزن والانهيار ؛ ويشكل الثياب جزءاً من ملابس الممثلين ويرتبط بالحالة الاجتماعية للثراء (بعض المجتمعات ترتديه لإظهار حالة الحزن) ؛ كما يرتبط رمزيا بمميزات أو سلوكيات أحد الشخصيات : مثل "كوميديات همجية" حيث منتنجروس Montenegros "قلوب سوداء"، "أرواح سوداء" ، "ذنوب سوداء" "مستقرات سوداء فى الجحيم" ...

والمكونات مثلها مثل العلامات المقننة لا تبدو بشكل منفصل عند استخدامها وتخلو من المعنى الذاتى بل دائماً ما تجئ تابعة لإجمال المعنى. غير أن هناك فوارق واضحة بالمقارنة بالعلامات المقننة : حقيقة الأمر أن هذه العلامات تستخدم فى مجموعات تخضع لقوانين سابقة (نحوية) وتحتوى معنى احتمالى يتضح ويتجسد من خلال السياق؛ وحقيقة الأمر أيضا أن المكونات يتم استخدامها فى سياق ، إلا أنها تخلو من قواعد لمزجها، إذ يمكن اتباع أى منها مثلما رأينا ، كما تخلو من المعنى الاحتمالى إذ لا يمكن اعتبار إمكانياتها الكنائية - التى سوف يُبنى عليه المعنى المكتسب خلال الاستخدام - بالشكل الذى تبدو عليه.

ومن ناحية أخرى فإنه يتم إظهار المكونات وعلامات المنصة بشكل متزامن مع علامات أخرى : الكلمة تأتى دائما مصحوبة - بالضرورة - بعلامات إلقائية،

وبتقارب وتباعد ، وحركات صامتة ، فالممثل الذى يستخدمها يقف على مسافة محددة من الآخرين ومن الأشياء ويحدد اتجاهاً لانتقالاته ، كما أن هناك الموسيقى والضوضاء والأضواء والأصوات ... كل العلامات التى تتلاقى معاً على المنصة متزامنة تشكل وحدة سيميولوجية يطلق عليها العلامة الإجمالية.

إلا أن هذا الوضع من التلاقى الكلامى قد يتأثر بعوامل المواجهة أو التناقض بين العلامات ذات الأشكال المختلفة : يمكن أن تتغير النغمة أو الإيقاع لدى النطق بالنص بناءً على المعنى المراد منه. ولقد استغل مسرح اللامعقول هذه الإمكانية فى بعض الأعمال. فى "المغنية الصلعاء" وفى مشهد تعارف السيد والسيدة مارتين Martin قدمه يونسكو بـ "صوت ضعيف فاتر، على وتيرة واحدة، قليل من الغناء، دون أى تمييز" ليشير بذلك إلى استهلاكه وتكراره فى الكثير من الأعمال ، بينما قدمه المخرج ن. بتايلى N.Bataille بإيقاع سريع "مأساوى بصدق" ملئ بالتوتر بحيث يكون علامة متناقضة مع المحتوى لكى يشيع فى المتفرع تأثير الاتصال المعوج المشوه لعناصر نظام العلامات اللغوية والإلقائية. من الصعب تخيل ذلك فى أنواع أخرى من الأعمال : يرما على سبيل المثال ، لن يمكن فهم العرض إذا ما كان إيقاع الصوت خفيفاً ضعيفاً تافهاً ليعبر عن موقف وعن كلمات يتزايد فيها الإحساس باليأس.

ويكون المشاهد مضطراً لتفسير العلامات التى تتلاقى على المنصة ضمن علامات إجمالية. فالعلاقات التى يكتشفها تتيح له الفرصة لذلك بشكل

ديناميكى . فمن الممكن بناء العناصر بالمسرح مثلما أشارت أ. أبرسفيلد A.Ubersfeld : ليس ضروريا تفسير جميع العلامات ومعرفة علاقاتها لكى نفهم العمل.

***

ويتمتع المسرح بالقدرة على تحويل العلامات الطبيعية إلى علامات اصطناعية. إنها من الأمور التى أبرزها العديد من السيميولوجيين ومن بينهم كوفزان ، Kowzan وبوجاتريف Bogatyrev. بيد أنه لا يجب أن يغيب عن الحسبان أن العلامة الدرامية تقوم على علاقات كنائية.

ويعترف هونزل Honzel فى "حركية العلامة المسرحية" باصطناعية العلامة الدرامية ، ويبرز نقطة أخرى حول حركيتها "إن التظاهرة المسرحية هى عبارة عن مجموعة علامات تميل إلى تحديد فضاء يتلقى العروض المختلفة ، أى إقامة الفضاء واستقراره ، على الرغم من أن أكثر السمات التى تميز العلامة الدرامية هى حركيتها" . نعم بالفعل هو كذلك - كما قلنا - فالمكون الدرامى دائماً ما يكون عَرَضَيا ، فهو يقيم علاقات محددة بمحتويات محددة تستمر على مدى العمل كله ولكنها لا تذهب لأبعد من ذلك.

وهناك ملامح أخرى للمكونات أشار إليها العديد من السيميولوجيين وهى شدة الدلالات القائمة أساساً على حقيقة أن المكون هو علامة لعلامة أو علامة لشئ (بوجاتريف) ويضيف إلى وظيفتها الإشارية مجموعة الدلائل التى يحتويها عنصر العلاقة السيميولوجية . "إمكانية التحول" : يمكن للعلامة الدرامية أن

يكون لها محتوى فى شخصية ومحتوى مختلف فى شخصية أخرى، وهكذا الحال من عرض لآخر ، كما يمكن تعديلها أو تفسيرها على مدى العمل و"الاختيارية" : عبر إشارات بالملامح أو بالأداء الشفهى أو ببعد أو قرب مستخدمها من بقية الممثلين ... إلخ أو عبر عناصر الإضاءة أو غيرها، أو حتى عبر اصطلاحات مبدئية ، يستطيع المكون تجاوز كل علاقاته الكنائية، ويصنع علامة عرضية : مثلا، شخصية تقف وراءَ نسيج رقيق تعنى الماضى فى "آنسة تانكا".

وهناك ملمح آخر للمكونات وهو "التكثيف" : تتلاقى علامات تتبع مختلف القوانين بشكل متزامن للتَدليل على المعنى نفسه، ليس كما هو حال الأنواع الأدبية الأخرى عند التعبيرات التكرارية ففى المسرح يتم ذلك عن طريق تركيب زمنى وفضائى يتفاعل سيميولوجيا : فحالة الألم يتم التعبير عنها بالكلمة والإيقاع والأداء الجسمانى واللون وأضواء المنصة ... إلخ حالة حزن ويأس هاملت تم التعبير عنهما بالكلمة والتنهيدة والمواقف، وهذا هو ما عبرت به أوفيليا Ofelia مع بولونيو Polonio، ومع ذلك يمكن تشديد هذه المجموعة من العلامات بالنص الاستعراضى وذلك بعلامات المنصة مثل : الموسيقى الحزينة، الإضاءة الخافتة ، الألوان الشؤم ... إلخ.

وأخيراً نشير إلى أن أو . زيتشى O.Zich أبرزت واحدة أخرى من ملامح العلامة الدرامية وهى الهدف المزدوج : "تمييز" مكان الحدث والشخصيات و"المشاركة" فى الحدث ، يعنى مظهر وصفى وآخر وظيفى.

المراجع

Bibliografía citada

ALEXANDRESCU, S., «L'observateur et le discours espectaculaire», en *Recueil d'hommages pour Essays in honor of A. J. Greimas*, II (553-574), Amsterdam, Benjamin, 1985.

ARTAUD, A., *El teatro y su doble*, Narcelona, Edhasa, 1978.

BAKHTINE, M., *Esthétique de la création verbale*, Paris. Gallimard. 1984

BARTHES, R., *S / Z*. Paris. Seuil. 1970.

BAUDOUIN Ch., *La psychanalise de Victor Hugo*. Paris. Colin. 1972.

BECKETT, S., *Acto sin palabras*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1979

BENVENISTE, E., *Problemas de lingüística general*, I. Madrid, Siglo XXI, 1972. II, México, Siglo XXI, 1977.

BERMEJO MARCOS, M., *Valle inclán. Introducción a su obra*. Salamanca, Anaya, 1971.

BETTETINI, G., *Producción significante y puesta en escena*. Barcelona. G. Gili. 1977

BOGATYREV, P., «Les signes du théâtre», en *Poétique*. 8, 1971 (517-530).

BROOK, P., *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona. Península, 1973.

CANOA, J., *Semiología de «Las Comedias bárbaras»*. Madrid. Cupsa, 1977.

CORVIN, M., «Approche sémiologique d'un texte dramatique. *La Parodie* d'Arthur Adamov», en *Littérature*, 9, 1973, (86-100)

CRAIG, E. G., *El arte del teatro*. Buenos Aires. Hachette. 1972.

DIEZ BORQUE, J. M., y GARCIA LORENZO, L. (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona. Planeta. 1985.

DUCROT, O., *Decir y no decir. Principios de semántica lingüística*. Barcelona. Anagrama. 1982

EDWARS, G., *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid. Gredos. 1983.

ELAM, K., *The Semiotics of Theatre and Drama*. London-New York. Methuen 1980.

GARCIA LORCA, F., *Obras completas*. Madrid. Aguilar, 1978 (20a.r.)
Yerma. Madrid, Cátedra. 1976.

GONZALEZ LOPEZ, E., *El arte dramático de Valle Inclán*. New York, Las Américas. 1967.
GREIMAS, A. J., «Actants. Acteurs. Rôles», en *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris. Larousse. 1974.
GROTOWSKY, J., *Hacia un teatro pobre*. México. Muñoz. 1980.
GULLI-PUGLIATI, P., *I segni latenti. Scritura come virtualité scenica in «King Lear»*. Firenze. G. D'Anna. 1976
«Prova di segmentazione di due brani drammatici a verifica della proposta de découpage in orientamenti deittici formulata de A. Serpieri», en *Come comunica il teatro: dal testo alla scena* (Serpieri, A. et al.). Milano. Il Formichiere.1978.
HAMON, Ph, «Pour un statut sémiologique du personnage», en *Littérature*, 6, 1972. (86-110)
HELBO, A. et al., *Semiología de la representación*. Barcelona. G. Gili. 1978
HONZL, J., «La mobilité du signe théâtral», en *Travail théâtral*, 4. Lausanne. 1971
HORMIGON, J. A., *Valle inclán. Cronología y documentos*. Madrid. Ministerio de Cultura. 1971
INGARDEN, R., «Les fonctions du langage au théâtre», en *Poétique*, 8, 1971 (531-538)
JANSEN, S.,, «Esquisse d'une théorie de la forme dramatique», en *Langages*, 12, 1968 (71-93)
KAISERGRUBER, D. y LEMPERT, J., *Phédre. Pour une sémiotique de la representation classique*. Paris. Larousse. 1972
KERBRAT-ORECCHINI, C., *L'énonciation de la subjetivité dans le langage*. Paris. Colin. 1980
KOWZAN, T., «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en *El teatro y su crisis actual* (VV. AA.), Caracas. Monte Avila. 1968.
Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques. La Haya. Mouton. 1975.
MAURON, Ch., *Des métaphores obsédants au mythe personnel*. Paris. Corti. 1966.
L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine. Paris. Corti. 1969.
METZ, Ch., «Spécificité des codes et spécificité des langages», en *Semiotica*, I, 4, 1969.
MIRLAS, L., *Artaud y el teatro moderno*. Buenos Aires, El Ateneo. 1974.

MOUNIN, G., «La comunicación teatral», en *Introducción a la semiología*. Barcelona. Anagrama. 1972.
MUKAROVSKY, J., *Arte y semiología*. Madrid. A. Corazón, 1971.
PAVIS, P., *Problémes de sémiologie théâtrale*. Quebec. P. U. de Quebec. 1976.
PEREZ DE AYALA, R., «Las máscaras», en *Obras completas*. Madrid. Aguilar. 1963 (tomo III).
PIRANDELLO, L., *Teatro*. Madrid. Guadarrama. 1968.
PROPP, V., *Morfología del cuento*. Madrid. Fundamentos. 1974 (2ª Ed).
RASTIER, F., «Les niveaux d'ambiguité des structures narratives», en *Semiotica*, III, 4, 1971 (289-342).
RISCO, A., *La estética de Valle Inclán*. Madrid. Gredos. 1966.
ROSSI-LANDI, F., *Semiotica e ideologia*. Milano. Bompiani. 1972.
RUIZ RAMON, R., «Análisis de sociodramaturgia: el espacio en *La casa de Bernarda Alba*», en *Gestos*, I, 1986 (87-100).
RUTELLI, R., «Formalizzazione dell'ipotesi teorica di Serpieri sulla specificitá deittico-performativa del linguaggio drammatico», en *Come comunica il teatro: del testo alla scena* (Serpieri, A. et al.). Milano. Il Formichiere. 1978.
SALINAS, P., «Significación del esperpento, o Valle Inclán, hijo pródigo del 98», en *Literatura española siglo XX*. México. Robredo. 1949.
SENDER, R., *Valle Inclán o la dificultad de la tragedia*. Madrid. Gredos. 1966.
SERPIERI, A., «Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale», en *Strumenti Critici*, 32-33. 1976 (90-135).
et al., *Come comunica il teatro: del testo alla scena*. Milani. Il Formichiere. 1978.
SIMONIN-GRUMBACH, J., «Pour une typologie des discours», en *Langage. Discours. Société*. Paris. Seuil. 1975.
SHAKESPEARE, W., *Obras completas*. Madrid. Aguilar. 1972
SOURIAU, E., *Les 200.000 situations dramatiques*. Paris. Flammarion. 1950.
SZONDI, P., *Teoria del drama moderno*. Torino. Einaudi. 1962
THOMASEAN, J. M., «Pour une analyse du para-texte théâtral», en *Littérature*, 53, 1984 (79-103).
TORDERA, A., «Teoría y técnica del análisis teatral», en *Elementos para una semiótica del texto artístico* (VV. AA.). Madrid. Cátedra. 1978.

UBERSFELD, A., *Lire le théâtre*. Paris. Ed. Sociales. 1978.
L'école du spectateur. Lire le théâtre, II. Paris. Ed. Sociales 1981.
URRUTIA, J., «De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto teatral», en *Semiología del teatro* (Díez Borque, ed.). Barcelona. Planeta. 1975.
VELTRUSKY, J., *Drama as Literature*. Lisse. The P. Ridder Press. 1977.
ZAMORA VICENTE, A., *Asedio a «Luces de bohemia»*. Madrid. Real Academia Española. 1967.

المحتويات

- تقديم ٩

١- إمكانيات سيميولوجية. ١٩

٢- تحديث المسرح فى القرن العشرين. ٤٩

٣- اللغة والأدب فى النص الدرامى والنص القصصى. ٨١

٤- وحدات العمل الدرامى : علامات العرض. ١٢١

٥- المسرح التعبيرى لباى إنكلان. ١٤٥

٦- لوحة الطمع والشبق والموت ؛ تحليل سيميولوجى. ١٨٣

٧- الإرشادات المسرحية فى مدنس المقدسات : الافتراض والأدب. ٢٢١

٨- مهزلة القواد الأرمل المدعو ترامباجوس. ٢٤٣

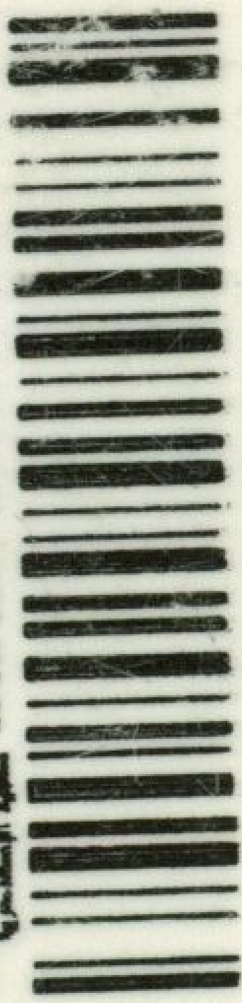
٩- يرما تحليل سيميولوجى. ٢٧١

١٠- القيم الأدائية للدال الإشارى فى الحوار الدرامى. ٣٠٧

١١- سيميولوجيا المسرح : علامات الصورة. ٣٦١

دراسات عن سيميولوجيا المسرح

رقم الإيداع ١٩٦٧٧/٢٠١٠
I.S.B.N.
978-977-704-320-5


Bibliotheca Alexandrina
0916041